Die Prinzipien des modernen Kunstgewerbes.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

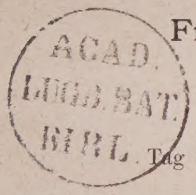
hohen philosophischen Fakultät

der

k. b. Friedrich-Alexanders-Universität Erlangen

vorgelegt von

Friedrich Wilhelm Wenke
aus Herne.



Tag der mündlichen Prüfung: 26. Juli 1907.

Erlangen.
K. b. Hof- u. Univ.-Buchdruckerei von Junge & Sohn.
1908.

103

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41542704_0134

A. Geschichtliches.

Um über die Prinzipien, unter denen das moderne Kunstgewerbe entstand und zu den ihm eigenen Formen sich weiter entwickelte, Klarheit zu erlangen, ist es natürlich geboten, zuvor nach rein historischen Gesichtspunkten die hauptsächlichen Momente seiner Betätigung festzulegen. Jede seiner kleinsten Regungen hier aufzuspüren und in die Kette der Ereignisse einzugliedern, wäre bei der mehr kunstphilosophischen als kunstgeschichtlichen Absicht dieser Arbeit wohl unangebracht. Es genügt also die Erwähnung der typischen Erscheinungen, d. h. jener Tatsachen, in denen wir einen Schritt vorwärts in das neu entdeckte Land erkennen. Deshalb werden auch die folgenden Kapitel nicht den Anspruch darauf erheben, eine Geschichte des modernen Kunstgewerbes darzustellen, sondern sich darauf beschränken, die Marksteine in dieser Geschichte zusammenzutragen. Über der so gewonnenen geschichtlichen Grundlage soll dann später der Aufbau einer kritischen Betrachtung errichtet werden.

I. Entwicklungsfaktoren des deutschen Kunstgewerbes im 19. Jahrhundert.

Die Spätzeit des Empire, in Deutschland Biedermeierzeit genannt, hat in jener „hohen Kunst", die für Fürsten und Götter schafft, recht wenig Rühmliches geleistet; die Gedankenwucht eines Parthenon, eines Kölner Domes zu ertragen, war ihr gewiss nicht gegeben. Aber wenn der Architektur dieser Zeit auch das heroische Pathos fehlte, so bewies sie doch in der Innenausstattung des Bürgerhauses so viel

schlichte Anmut, so viel rührende Naivität, dass es uns heute ganz unbegreiflich erscheint, wie leichten Herzens man jenes einfache, gesunde Hausgerät nach England verkaufte, um sich mit den verblassten Formen einer längst erstorbenen Antike oder mit dem trügerischen Schimmer einer traumseligen Romantik zu umgeben. Die Scheinherrlichkeit sollte nicht lange dauern. Nachdem die lohende Flamme der Begeisterung erloschen war, welche die Gelehrten und Mystiker am Anfang des 19. Jahrhunderts entzündet hatten, breitete sich Nacht und Todeskälte aus im Reich des Kunstgewerbes. Die Erzeugnisse der vierziger und fünfziger Jahre erzählen die traurige Geschichte von den zerstörten Hoffnungen, welche man an die Zerschmetterung des genialen Verbrechers Napoleon geknüpft hatte. Wo war all der jubelnde Wille zur Schönheit und zur Freiheit, der die jungen Herzen hatte aufflammen lassen in wildem Trotz gegen die Hässlichkeit und die Knechtschaft? Erstarrt unter dem eisigen Hauch eines verknöcherten, vierschrötigen Philistertums, dessen bittere Kälte auch die Kunst lähmte und in einen langen tödlichen Schlaf sinken liess. Ihr Mund, der sonst so mächtig und eindringlich zu den Menschen gesprochen, war verstummt. Da drangen Kanonendonner und Siegesfanfaren des deutsch-französischen Krieges an ihr Ohr, sie weckten Erinnerungsbilder längst vergangener Zeiten, von der Herrlichkeit und Kraft deutschen Bürgertums in der Renaissance. Und mit jener unbegreiflichen Schnelligkeit, die nur den Träumenden eigen ist, durchlebte sie noch einmal ihr ganzes Leben, die prunkvollen Feste des Barock, die flatterhaften Schäferspiele des Rokoko, die süsstraurige Wertherzeit des Empire, dann — in den quälenden Zweifeln und unter dem ringenden Sichselbstbesinnen erwachte sie. Da erhob sie sich und ging an die Arbeit, die der neue Tag ihr brachte.

Die Geschichte der inneren, der sozialen Politik gibt etwa folgende Anhaltspunkte für die Erklärung der kunstgewerblichen Entwickelung Deutschlands in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Die Erstarkung des nationalen Selbstbewusstseins und die Steigerung der wirtschaftlichen Leistungsfähigkeit nach dem Kriege 1870/71 liessen die geeinten, germanischen Stämme erleichtert aufatmen; eine intensivere Lebensfreude, ein erhöhtes Luxusbedürfnis machte sich geltend. Als man nun nach einem künstlerischen Ausdruck hierfür suchte, griff man fast wie auf Verabredung auf die Formen der deutschen Renaissance zurück, denn in ihr war die Blütezeit des deutschen, wohlhabenden Bürgertums schon einmal in so glänzender und glücklicher Weise zum Ausdruck gekommen. „Altdeutsch“ war die Losung. Man versetzte sich künstlich in die weihevoll intime Stimmung Nürnberger und Augsburger Patrizierstuben mit ihren dunklen Holzvertäfelungen, den kräftig profilierten Möbeln und dem durch bleigefasste Scheiben gedämpften Lichte.

Die Münchener Ausstellung 1876 entschied den Sieg des „Renaissancismus“ auf der ganzen Linie und die Begeisterung für „unserer Väter Werke“ stieg von Tag zu Tag und überflutete bald alle deutschen Gaue.

Es begann nun ein fröhliches Arbeiten in den deutschen Werkstätten, und der erzieherische Einfluß in den gewerblichen Techniken, die Schulung des Formen- und Farbensinnes, die in der Öde der vierziger und fünfziger Jahre fast gänzlich verloren gegangen waren, sind sogar bis in unsere Tage von unabsehbarem Nutzen geblieben. Jedoch auch die Sprache der Renaissance klang unseren Ohren fremd. Nichts lag nun näher, als die erstaunliche Anpassungsfähigkeit, die man sich in den Arbeiten im Renaissancegeschmack angeeignet hatte, auch auf andere Stilarten anzuwenden; und da keine aller geschichtlichen Bau- und Dekorationsweisen unseren modernen Ansprüchen wirklich genügen konnte, war es bald nur noch Modesache, welchen Stil man bevorzugte. Darin suchte man sich so eifrig zu übertrumpfen, dass innerhalb 25 Jahren (1870—1895) alle Stilwandlungen des 16., 17. und 18. Jahrhunderts durchlaufen wurden. Das Ergebnis der Bewegung, von der man sich soviel versprochen hatte, be-

deutete einen ungeahnten finanziellen Aufschwung der Industrie, eine gewaltige technische Bereicherung des Handwerks, den völligen Bankrott der Kunst. Je „stilvoller" man bauen wollte, desto stilloser wurde man. Denn selbst diejenigen, welche über reiche Mittel verfügten und auch die nötige kunstgeschichtliche Bildung besassen, passten mit ihrer modernen Kleidung ihren modernen Anschauungen nicht in ihre Umgebung. Ihr Haus war ein Museum, mit der Türschwelle überschritt man Jahrhunderte. Alle möglichen Anstrengungen wurden gemacht, um aus der Ratlosigkeit einen befreienden Ausweg zu finden, und es galt als ein grosses Ereignis, dass man versuchte, die geheimnisvollen Reize der Alhambra auf deutschen Boden zu verpflanzen [1]).

Diejenigen aber, die nicht die Bildung oder das Geld besassen, sich echt zu kostümieren, griffen zu allerlei Materialfälschungen und billiger Bazarware. Vor Attrappen und kunstgewerblichen Lügen konnte man sich fast nicht mehr retten. Und dann war auch die Wissenschaft an der natürlichen Grenze ihrer Freigebigkeit angelangt. Die Industriellen sahen mit Bangen den Tag kommen, an dem die Muster des historischen Formenschatzes erschöpft sein würden.

So lächerlich und erbärmlich auf den ersten Blick auch dieser Zustand erscheint, entbehrt er doch nicht einer gewissen Tragik. Jene Repetitionszeit war der Ausdruck einer ungestillten Sehnsucht, im Bilde vergangener Jahrhunderte den Geist der eigenen Zeit zu begreifen und zu formen. In so ungeheurer Fülle rauschten die neuen Formen, welche der technische und wissenschaftliche Aufschwung des 19. Jahrhunderts aus sich hervorbrachten, an den erstaunten Menschen vorüber, dass man kaum dazu kam, sich auf den Schönheitswert all dieser ungesehenen Erscheinungen zu besinnen. So verloren die Kunsthandwerker den Boden unter den eigenen Füssen, die Fühlung mit der eigenen Zeit. Sieht man ferner auch in der Entwickelung der Kunstgeschichte nichts anderes als eine wunderbare Betätigung tief verborgener, aber ewig gültiger Naturgesetze, so möchte man fast glauben, dass in

jener Rekapitulation aller Stilarten von der Renaissance bis zum Empire in ihrer geschichtlichen Reihenfolge ein Phänomen vorliegt, welches man vielleicht unter dem „biogenetischen Grundgesetz“ begreifen kann. Die Ontogenesis also war nun abgeschlossen, und die neue Kunst musste erscheinen.

Im Jahre 1896 machte sich in Deutschland die englisch-amerikanische Bewegung stark fühlbar. Dass gerade England und Amerika, diese beiden in ihren Volkscharakteren so eng verwandten Länder, dazu prädestiniert waren, den Ausgangspunkt der neuen Kunst zu bilden, liegt wohl darin begründet, dass in keinem anderen Lande diejenigen wirtschaftlichen Mächte, die unseren modernen Verhältnissen ihr eigenartiges Gepräge verleihen, nämlich die Industrie, der Weltverkehr, die Errungenschaften der modernen Technik im Dienste von Handel und Gewerbe so durchgreifend, alles beherrschend entwickelt sind, als gerade hier. Im übrigen hatte man in England niemals die Fühlung mit den gesunden konstruktiven Ideen der Gotik verloren, und das Fehlen jeder Tradition gibt dem Amerikaner jene Unbefangenheit und Frische, die allein ermöglicht wirklich neuzeitlich zu schaffen.

II. Entwickelung des modernen Kunstgewerbes im Ausland.

England und Schottland.

In diesem Reiche erhob sich ein Mann, dem sowohl durch seine erstaunlichen Fähigkeiten, seinen grossen, umfassenden Geist, als auch durch seine äusseren Erfahrungen alles verliehen zu sein schien, was zu einer so gewaltigen Reformation von Nöten ist. Es war John Ruskin. 1819 als der Sohn eines reichen Weinhändlers geboren, bereiste er viele Jahre hindurch den Rhein, die Schweiz und Italien. Überall suchte sein Auge die Schönheit, nicht nur in der Erhabenheit gotischer Dome und in den intimen Reizen alter Miniaturen, sondern auch in den konstruktiven und farbigen Geheimnissen eines Blattes, eines Schmetterlingsflügels, die das Mikroskop ihm offenbarte. Seine schrift-

stellerische Tätigkeit äusserte sich in folgenden Werken:[2]) Moderne Maler, Die sieben Leuchter der Baukunst, Die Steine Venedigs, Aratra Pentelici, Das Arnotal, Sesam und die Lilien, Die Könige der Luft, Das Adlernest, Ariadne Florentina, Morgen in Florenz und Gesetze des Fiesole.

Aus allen quillt ein unversiegbarer Born der Begeisterung für die Gotik. Die Gotik erscheint Ruskin als das goldene Zeitalter, die Renaissance bedeutet ihm nichts als ein schmählicher Rückfall zu toten, verwesten Formen. Von der Gotik träumt er wie von dem verlorenen Paradiese; denn in jenen Tagen hat ja die Kunst ihre soziale Mission, und das ist bei ihm ihr Hauptzweck, in der mustergültigsten Weise erfüllt. Nicht nur, weil damals der Genuss der Kunstwerke jedem freistand, der sie in Domen und Rathäusern aufsuchen mochte, bevor sie in der Renaissance von der Habsucht der Reichen in die Säle der Paläste eingezwängt wurden, sondern weil jeder Handwerker ein Künstler war, ehe die moderne Maschine die Handarbeit vernichtete und so den Erzeugnissen des Gewerbefleisses ihre Weihe, den Stempel des Persönlichen nahm. Ruskins ganzes Bestreben war nun darauf gerichtet, dieses goldene Zeitalter wieder herbeizuführen. Unter seiner Hand lebten die alten Gilden und Korporationen des Mittelalters wieder auf. In einem Dorfe von Westmoreland brachte er die Holzbildhauerei in die Höhe, in einem andern, in Keswick, entwickelte sich die Weberei zu neuer Blüte. Nach dem Muster eines Webstuhles, wie er auf dem Campanile von Giotto dargestellt ist, wurden in Westmoreland dreissig Stühle angefertigt, welche ebensovielen Frauen Arbeit geben. In Laxey auf der Insel Man beschäftigte er viele Hände damit, die Wolle zu spinnen, welche die schwarzen Schafe dieser Insel liefern. Ruskins Hass gegen die Maschine ging so weit, dass er seine Werke nur auf der Handpresse drucken liess. Inmitten blumiger Gefilde und Obstgärten entstanden die kostbaren Drucke unter Aufsicht von Ruskins speziellem Verleger Mr. George Allen, und von dort, von Orpington, wurden sie auf Karren nach seinem Verkaufshaus in London gebracht.

Er selbst benutzte nie die Eisenbahn, sondern machte alle seine Reisen in der Coach.

Jene Einrichtungen haben dem kühnen Vorkämpfer nicht nur Ruhm und Ehre, sondern auch grosse Einnahmen gebracht. Diese verwendete er dazu, sein Ideal, die ästhetische Menschenerziehung zu verwirklichen. Als er 1870 Professor in Oxford wurde, verlangte er die Gründung einer Kunstschule und stiftete dazu die Hälfte des Kapitals. Mit Rossetti zusammen erteilte er abends den Zeichenunterricht, aus dem die besten kunstgewerblichen Zeichner Englands hervorgingen. Den kunstgewerblichen Dilettantismus in England[3]) zum Leben erweckt zu haben, der zum mindesten die Vorzüge guter Handarbeit beurteilen und schätzen lehrt, ist hauptsächlich sein Werk. Um auch die Kunst in die breitesten Schichten des Volkes zu tragen, wandte er sich in seiner „Fors clavigera“ an die Arbeiter. Mitten im Kohlenrevier, in der rauchigen Fabrikstadt Sheffield entstand das „Ruskin-Museum für Arbeiter“. Dieser umfassenden, gestaltenden und reorganisierenden Kraft verdankt die Erscheinung Ruskins in England ihre ungeheure Volkstümlichkeit. Ruskinlinnen zu besitzen gehört zum guten Ton, über allen Ausstellungen schwebt sein Geist, von seinen Schriften lassen sich in ihrem Genusse die englischen Italienreisenden in Florenz leiten.

Den gewaltigen Einfluss Ruskins erkennen wir ferner aus dem einstimmigen Jubel Englands, als er in seinen Briefen an die Times die P. R. B. (präraffaelitischen Brüder) verteidigte. Die präraffaelitische Schule, von Ford Madox Brown, Dante Gabriel Rossetti, William Holman Hunt und John Everett Millais gegründet, hatte sich durch die Darstellung eines neuen Gebärdenausdrucks sowie durch ihre ungemischte Farbengebung den Spott der öffentlichen Kritik zugezogen. Da stellte Ruskin in den vorerwähnten Briefen bereits am 26. Mai 1851 die Gesetze des plein air auf. England war entzückt, und die P. R. B. hatten die Schlacht gewonnen. Dasselbe England überbot sich in Huldigungen, als er später in seinem Prozesse gegen den Pleinairisten Wisthler gegen alle

Licht- und Luftmalerei losdonnerte und der Linie die Alleinherrschaft in der Malerei einräumte. Der Enthusiasmus der echten Ruskinianer geht sogar soweit, dass sie die Werke des bewunderten Meisters nur in der teuren Originalausgabe von George Allen lesen, die billige Ausgabe der United States Book Company New-York dagegen als verfälscht zurückweisen. Eine wie hohe Auffassung ihn in all seinem Schaffen geleitet, erklärte Ruskin selbst als Greis, als er am 16. September 1888 in Chamounix schrieb: „Alles was in der leidenschaftlichen Ausdrucksweise meiner Jugend schon enthalten war, ist in jener vor zwanzig Jahren am Anfange meiner Oxforder Konferenzen ausgegebenen Formel manifestiert und zusammengefasst worden: Jede grosse Kunst ist Anbetung."

Der Mahnruf dieses Propheten wäre jedoch vielleicht im Lärm des Alltagslebens ohne Widerhall verschollen oder von der eisernen Feste des modernen Industrialismus machtlos zurückgeworfen worden, wenn nicht diesem unermüdlichen Manne des Wortes ein ebenso unerschrockener Mann der Tat erstanden wäre, der die Gedanken Ruskins in die Welt der Wirklichkeit umgesetzt hätte. Es war William Morris[4]). Mit einer bewunderungswürdigen Anpassungsfähigkeit widmete dieser sich praktisch allen dekorativen Künsten, um in jeder von ihnen die Eigentümlichkeiten des Materials wie seiner Behandlung, kurz den spezifischen Stil sich zu eigen zu machen.

Nachdem er so die technischen Grundlagen gewonnen hatte, entwickelte er eine unvergleichliche organisatorische Tätigkeit und streute überall den Samen seines Geistes in das Brachfeld der Gewerbe. Allenthalben entstanden unter seiner Hand genossenschaftliche Betriebe. Freunde und Mitarbeiter, die sein Können bewunderten und sich von seiner Begeisterung mit fortreissen liessen, standen ihm hilfreich zur Seite. Bereits 1861 gründete er die Firma Morris and Company, eine Vereinigung zur Herstellung von Werken jeder dekorativen Kunst in Wohnhäusern, Kirchen und öffentlichen Gebäuden. Zu dieser Gesellschaft gehörten Burne-Jones, Rossetti und Ford Madox Brown, dieselben P. R. B., welche die

Renaissance in der englischen Malerei hervorriefen. Am Red Lion Square in London zeigten sie der Welt die Früchte ihrer Arbeit. Die Werkstätten, welche Morris 1874 unter seine alleinige Leitung brachte und 1881 nach Morton Abbey verlegte, stehen noch heute in vollster Blüte. Im Jahre 1883 schlossen sich die Künstler und Handwerker unter Morris Führung zu einer Innung zusammen, The Art Workers Guild, welche 1888 die Folge der berühmten Arts and Crafts-Ausstellungen eröffnete, die anfangs jährlich, später aber alle drei Jahre veranstaltet wurden. Diese Ausstellungen, sowie die Zeitschrift Studio sorgten dafür, dass die Gedanken dieser Reformer auch über die Grenzen Englands hinaus ihren Widerhall fanden. Morris gab auch für die künstlerische Ausgestaltung des Buches die erste Anregung. Die Entwickelung der dekorativen Illustration und das Wiederaufleben des Buchdrucks als Kunst ist in erster Linie ihm zu verdanken, der 1891 die Kelmscott Press gründete. Wenn auch bereits viele Künstler von D. G. Rossetti an ihre eigene Schrift zeichneten, so war doch gerade William Morris durch seine umfassenden geschichtlichen Kenntnisse, seine ungewöhnlich reiche Sammlung von frühen Drucken und sein gesundes Urteil dazu berufen, mit kräftiger Hand hier reformatorisch einzugreifen. Die Erzeugnisse der Kelmscott Press tragen an sich ein stark mittelalterliches Gepräge, ihre Antiqua-Type, die sogenannte Goldene Type ist ein feierlicher und wirksamer Protest gegen die magere moderne Type. Ihre schwarzweissen Zierstücke und dekorativen Holzschnitte zeigen die künstlerische Überlegenheit mittelalterlicher Drucke gegenüber der photographieartigen modernen Illustration. Nach Morris erzeugt hauptsächlich die Vale Press hervorragend künstlerische Bücher.

Derjenige, der wohl am weitesten auf den von Ruskin und Morris eröffneten Bahnen einer neuen Buchkunst vordrang, der dem Märchen neue Bedeutung gab und die Kunst auch dem Kinde schenkte, war Walter Crane.

Als Morris, welcher bis zu seinem Tode 1896 die Führer-

schaft der Arts and Crafts Society unbestritten behauptet hatte, am Eröffnungstage ihrer 5. Ausstellung seine Augen schloss und seine Hände ruhen liess, übernahm T. A. Cobden Sanderson die Leitung. Sanderson hatte, sehr bezeichnend für das moderne Kunstgewerbe, die Advokatenrobe ausgezogen und das Feld seiner Tätigkeit in die Buchbinderwerkstatt verlegt.

Das buchkünstlerische Erbe trat nach dem Hinscheiden Morris durch die Gründung der Essex Press C. R. Ashbee[5]) an. Dieser Reformer des Schmuckes gründete mit H. Wilson-London und dem Architekten Baillie Scott-Douglas, Isle of Man[6]) 1885 im Essex House-London die Werkstätten einer Kooperativgesellschaft „The Guild and School of Handicraft", an deren Kapital jeder Arbeiter beteiligt war, und die bald Hunderte von Schülern an sich zogen. Diese Guild of Handicraft, welche 1902 durch Ashbee nach Camden, einem Dorfe in Gleicestershire verlegt wurde, liefert neben mancherlei anderen kunstgewerblichen Gegenständen ganz vorzügliche Beleuchtungskörper. Unter ihnen besonders beliebt ist eine erneute Form der altromanischen Gürtelkrone, deren Aufhängungsweise in Ketten der Montierung des elektrischen Lichtes auf das günstigste entgegenkommt. Die hier konstruierten Möbel sind in ihrer meist rechteckigen Form von einfacher, ruhig vornehmer Wirkung.

Von den vielen Künstlern, welche in England an einer Neubelebung des Kunstgewerbes arbeiten, seien noch einige hervorgehoben, die nicht wie Morris und seine Schüler im Sinne des Mittelalters ihre Motive gestalten, sondern den Errungenschaften der modernen Technik und des modernen Weltverkehrs ihre Anregungen verdanken.

Die getriebenen Arbeiten von Rathbone-Liverpool[7]) sind wahre Muster einer glücklichen Vereinigung von Geschmack und Gediegenheit; dieselben Vorzüge, die einfache und doch immer elegante Komposition der tragenden Linien, das vorzügliche Material zeichnen die Arbeiten der Birmingham Guild of Handicraft aus. Benson[8]) ist der erste englische Künstler,

der Lampen in modernem Sinne fabriziert, der zuerst den praktischen Standpunkt als allein massgebend aufstellt. Die von ihm erzielten künstlerischen Werke ergeben sich nur aus der scheinbar willkürlichen, in Wirklichkeit jedoch fein berechneten Biegung des Gasrohres, aus dem Aufhängen der Leitungsdrähte, aus der linearen und farbigen Behandlung von Schirmen und Glocken. Benson ist ferner der erste moderne Künstler, der Massenfabrikation betreibt und die Maschine in den Dienst des Kunstgewerbes stellt, dabei ist er unerreicht in der Qualität des Gusses.

Der Architekt C. J. A. Voysey[9]) schafft Tapeten und Stoffe, die neben den unübertrefflichen Entwürfen von Morris und den fein abgestimmten Manufakturen des Hauses von Liberty den Markt beherrschen. Die mousselinartigen, zart gefärbten oder mit kleinen Mustern durchsetzten Gewebe tragen deutlich indischen Charakter.

Den Einfluss der Kolonien, der indischen wiederum im besonderen, zeigen die anmutigen Schöpfungen der schottischen Gewerbekünstler. Im märchenhaften Orient fliessen die Quellen, aus denen sie schöpfen. Allen gemeinsam ist in der Konstruktion das lilienhaft Schlanke, die Betonung der Vertikale, im Ornament eine Manier, die man am besten vielleicht mit dem Worte Blumendrahtstil bezeichnen möchte. Typisch für diese Richtung sind die Arbeiten der Schotten Talwin Morris, George Walton, Frances und J. H. Macnair, vor allen aber die Schöpfungen des Ehepaares Charles Rennie Mackintosh[10]) und Margaret Mackintosh-Macdonald sowie des Architekten Baillie Scott[6]).

Die Bemühungen der englischen und schottischen Künstler haben das Innere und das Äussere des Hauses in mannigfacher Weise beeinflusst.

Der Drawingroom sowie das Schlafzimmer werden immer heller; luftige Aquarelle verdrängen die farbensatten Ölgemälde, leichte Zuggardinen die schweren Stoffvorhänge. Holzvertäfelungen mit Anklängen an die Wand- und Deckenverkleidungen des 16.–18. Jahrhunderts oder Wandteppiche im

Morrisschem Sinne beleben die Flächen. Das heutige englische Möbel ist eine Wiederholung des Sheratonmöbels, nachdem ein oder zwei Jahrzehnte das Chippendalemöbel sich behauptet hatte; es weist eine gesunde, bürgerliche Konstruktion auf, ohne jedoch den für England typischen, zierlichen Charakter abgestreift zu haben.

Überhaupt stellen sich die reformatorischen Bestrebungen in England durchaus nicht in Gegensatz zur Überlieferung. Morris ist überzeugter Gotiker, und Norman Shaw, der neben Philipp Webb[11]) und Eden Nesfield der englischen Architektur seinen Stempel aufdrückt, bringt das bürgerliche Barock des 17. und 18. Jahrhunderts, den sogenannten Queen Anne-Stil, wieder zu Ehren und Ansehen. Das ideale englische Haus ist die cottage, die Hütte, deren Raumgestaltung sich ganz den Bedürfnissen des Besitzers anpasst, nicht etwa dem klassischen Achsensystem eines Palazzo. Die äussere Architektur wird beherrscht durch das in einfacher Zimmermannstechnik aufgeführte Satteldach. Ausser dem traulichen Eingang und den Bleifenstern gibt der Kamin, das Hauptmotiv in der inneren Ausgestaltung des Raumes, dem Hause etwas ungemein Anheimelndes.

Gegenüber dem gewaltigen Aufschwung, den unter all diesen Männern das englische Kunstgewerbe nahm, verhielt sich das Volk selbst nicht etwa gleichgültig oder nur als Abnehmer der kunstgewerblichen Erzeugnisse, ein gesunder und zielbewusster Dilettantismus[12]) ergriff auch die Nichtkünstler und belebte die schöpferische Phantasie und Gestaltungskraft der Handwerker. Bis zu welcher Höhe es die häusliche Kunstindustrie brachte, davon zeugen z. B. die jährlichen Ausstellungen der „Home arts and industries Association“ in der Aberthalle in London, sowie die Woman Bookbinding Society in Charing Cross Road.

Amerika.

Verwandt wie die angelsächsischen Stämme der Engländer und Amerikaner sind auch die Erzeugnisse ihres Kunstge-

werbes. Hier wie dort ist die praktische Verwendbarkeit, die ruhig vornehme Wirkung, die elegante Konstruktion oberster Grundsatz. Einen Künstler jedoch besitzt Amerika, dessen beispiellose Leistungen von keiner anderen Nation erreicht oder gar überflügelt werden. Es ist Louis C. Tiffany [13]). Das grosse Haus, welches er in New York gründete und das heute fast alle kunstgewerblichen Zweige umfasst, begann mit der Anfertigung von Kunstgläsern, und das Glas ist seine beste künstlerische Äusserungsart geblieben. Seine ersten Lampen sind reine, von einer orientalischen Phantasie beherrschte Glaskombinationen, deren brillante Technik er sich in der Herstellung von Vasen zu eigen gemacht hatte. Auch in seinen späteren Lampen merkt man noch die Vase, er gibt ihr sozusagen nur eine nützliche Verwendung. Gewiss nehmen die Erzeugnisse Tiffanys nicht selten beängstigend wuchtige Formen an und manchmal leiden sie auch unter einer dekorativen Überfülle von indischen oder Empiremotiven, dagegen lässt sich der Eindruck ihrer soliden Montierung in Bronze oder Silber und vor allem ihre prächtige Materialwirkung kaum durch irgend etwas abschwächen.

Holland.

Gleich England verdankt auch Holland seine erste Anregung zur Neubelebung des Kunstgewerbes einem Verächter der Renaissance, einem dafür um so mehr begeisterten Anhänger der Gotik. Viollet le Duc's Schüler und Freund P. J. H. Cuypers, dessen reformatorische Tätigkeit hauptsächlich in die siebziger und achtziger Jahre fällt, ist der Vater der modernen holländischen Bauweise. Cuypers hielt sich jedoch gleich Ruskin und Morris in den Grenzen der Überlieferung. Neue, bis dahin nie gesehene Formen begannen sich erst seit 1891 von Amsterdam über die ganzen Niederlande zu verbreiten, nachdem der japanisch geschulte Dysselhof [14]), der fremdartige, naiv phantastische Lion Cachet und der zierlich vornehme Nieuwenhuys die Leitung der Werkstätten für angewandte Kunst von van Wisseling übernommen hatten. Unter

den Erweckern der neuen holländischen dekorativen Kunst verdient auch Colenbrander[15]) genannt zu werden, der Schöpfer der ersten, wunderbaren modernen keramischen Arbeiten der Rozenbourger Fabrik. Auf gleicher künstlerischer Höhe wie seine Töpfereien stehen seine Teppiche, geniale geometrische Kompositionen, ohne Anklänge an orientalische Muster. Eine Gegenströmung gegen die Amsterdamer Künstler, jedoch nur einen Kampf um die Hegemonie, einen Kampf um dieselben Prinzipien erregten die unter van de Veldeschem Einfluss stehenden Ausstellungen der kunstgewerblichen Salons Arts and Craft im Haag. Hier hatte man Gelegenheit die märchenhafte Linienkunst Thorn Prikkers zu bewundern. Durch die Arbeiten von de Bazel, Lauweriks und Berlage aber erkämpfte sich Amsterdam wieder den Vorrang. Im Jahre 1893 gab der Maler Jan Toroop zuerst Kunde von malaiischen Ornamenten. Hauptsächlich koloniale Einflüsse sind es, auf welche die moderne holländische Dekorationsweise zurückzuführen ist, in der Innenarchitektur dagegen ist für die jungen Amsterdamer eine sehr strenge und einfache Stilistik bezeichnend. Sie verpönen jede unnötige Ausschmückung und stellen soweit eben möglich, alles aus geraden Brettern und Stäben her[16]).

Belgien.

Im selben Jahre, als Morris die Kelmscott Press gründete, nämlich 1891, lernte der Maler Finch in Belgien die Erzeugnisse englischen Kunstgewerbes kennen. A. Willy Finch[17]), der zwar in Belgien geboren aber englischer Abstammung war, symbolisiert in seiner Persönlichkeit den Übergang der Ideen des Inselreichs auf das Festland. Später wendete er sich der Töpferei zu und liess sich in Finnland nieder.

Diejenigen Belgier, die ihre Kunstgegenstände nicht direkt aus England bezogen, fanden dieselben in Lüttich bei Serrurier[18]). Serruriers eigene Möbel, Teppiche, Tapeten, Bücher etc. stellen eine Mitte dar zwischen dem englischen und dem belgischen Stil.

Dieser letztere ist ein Sprössling unseres modernen Zeitgeistes, jenes Geistes, der auch in der Kunst nichts anderes sieht, als ein technisches Problem. Diese einseitige Betonung des Technischen hatte die Maler, welche sich alljährlich bei der Ausstellung der XX. zusammenfanden, in zwei Gruppen gespalten, in die Techniker des Lichtes, die Neoimpressionisten und Pointillisten und die Techniker der Linie. Zu den ersteren gehörten Claude Monet, Pissaro, Renoir, G. Seurat, Toulouse-Lautrec und Georg Minne, zu den letzteren, welche die gotisierenden Tendenzen der Engländer, die Sehnsucht nach der Linie verkörpern, Puvis de Chavannes, Toorop, Gandara, H. Martin. Diese Gegensätze sind scheinbar prinzipieller Natur, aber nur scheinbar, denn gerade im Prinzip sind diese beiden Parteien vollkommen einig. Denn, wenn auch die erste Gruppe die wissenschaftliche Analyse der koloristischen Erscheinungen, die prismatische Zerlegung der Farben als ihre Hauptaufgabe betrachtet, wenn ihre Gegner eine Physiologie der Linie aufstellen, so geht das Bestreben beider Richtungen auf eine möglichst exakte, streng wissenschaftliche Durchdringung des künstlerischen Vorwurfes aus. Als der Kampf zwischen Licht und Linie sich auf das Gebiet des Kunstgewerbes herüberspielte, kam der Linie eine mächtige Bundesgenossin zu Hilfe, die moderne Technik. Die Linie siegte und herrschte fortan wie eine Tyrannin im belgischen Kunstgewerbe, nicht ohne auch nach Frankreich, Holland und Deutschland Streif- und Eroberungszüge zu unternehmen.

Die Unterstützung der abstrakten Linie durch die moderne Technik ist in folgendem begründet:

Unsere heutige Industrie, die besonders in Eisenkonstruktionen darauf ausgeht, mit möglichst wenig Material das Stabilste zu bieten, schafft Brücken, Yachten, Fahrzeuge aller Art, die bei ihrem relativ geringen Gewicht die ungeahntesten Leistungen aufweisen. Der Stoff wird vergeistigt, er umkleidet nur noch die Linien, die der Geist gezogen, es ist ein Sieg des Gedankens über die Materie, das Prinzip der Gotik.

Diesen konstruktiven Wert behält die Linie auch da, wo sie am unabhängigsten von der Materie auftritt, nämlich im Flachornament. Nimmt man einmal eine festgelegte Linie im Ornament an, so ist keine andere darin mehr gleichgültig; sie muss diese Linie auffangen, sie begleiten, stützen, ergänzen; kurzum, sie muss immer in einer gewissen Funktion zu der einmal angenommenen Linie stehen. Diese Harmonie in den Linien besteht für das empfindliche Auge ebenso zu Recht, wie der kontrapunktische Aufbau einer Fuge für das Ohr, und das Neigen und Beugen, das Aufwärtsflammen der Linien, die in einem Ornament zusammenklingen, will wie Musik genossen sein. Der belgische Maler Lemmen[19]), welcher dieselben Ausstellungen nicht nur mit seinen Portraits beschickt, sondern auch mit Kupferarbeiten, Glasmosaiken, Stickereien, Fayencen, Buchumschlägen und wundervollen Teppichen, entnimmt seine Motive zwar der Pflanzenwelt. Doch gibt er nur ihre Linien, die auf nichts Körperliches mehr schliessen lassen, wie mit breiten Pinselzügen ganz flächig wieder.

Aber selbst auf diese Anlehnung an die Formen der Fauna und Flora verzichtet van de Velde[20]), sein künstlerisches Ausdrucksmittel ist die „Linie an sich."

Nachdem sich dieser Künstler zu dem Glauben an die heilige Einheit aller Künste durchgerungen hatte, wandte er sich von der Malerei dem Kunstgewerbe zu, und man darf wohl annehmen, dass er von all den kühnen Eroberern des neuen Landes am weitesten vorgedrungen ist.

Zuerst trat er vor die grössere Öffentlichkeit im Oktober 1896 auf der Pariser Ausstellung in Bings art nouveau. Für drei Zimmer verschiedenen Charakters lieferte er dort die Möbel sowie die Tapeten und Verglasungen. Im Mai 1897 wanderten diese Arbeiten zur Dresdener Ausstellung, für welche er noch einen grossen Ruhesaal ausführte, der mit den drei vorhin genannten Zimmern zusammen ein getreues Abbild der Bestrebungen dieses Künstlers und ein glänzendes Zeugnis seiner umfassenden Begabung darbot.

Eine unerbittliche Strenge gegen jeden überflüssigen

Zierat kennzeichnet sein Werk. Hier finden wir nichts von süddeutscher oder rheinländischer Behaglichkeit, die sich so gern mit Blumen und Früchten umgibt, die Nixen und Kobolde aus Flur und Hain ans Haus fesselt, wo sie dann aus allen Ecken hervorkichern. Sein ganzes Werk ist ein in kraftvollen Strophen geschriebener Hymnus der stählernen Geistes- und Arbeitskraft. Es ist der Stil des trotzigen, seefahrenden Nordländers, dem Sturm und Wetter die einzigen, liebgewordenen Gesellen sind. Goncourt nennt ihn in seinem Tagebuche den Yachting style, wie sehr erinnern doch auch die Spannen, Streben und augenfälligen, statischen Konstruktionen an die Linien eines elegant gebauten Schiffes. Alles ist auf äusserste Zweckmässigkeit abgesehen; man weiss manchmal bei van de Velde nicht, ob der Künstler oder der Ingenieur in ihm grösser ist. „Brückenjoche, Tunnelwölbungen und Waggonquerschnitte sind beliebte Grundmotive bei ihm für Raumbegriffe und Wand- und Deckenlösungen“[21]). Diesem Belgier zufolge ist ja doch nicht die reiche Phantasie, wie man bis daher annahm, der Schatz, aus dem der Künstler schafft, sondern eine scharfe, logische Auffassung der Dinge, und sein Werk könnte man kristallisierte Logik nennen. Für van de Velde gibt es kein kunstgewerbliches Spezialgebiet, das, was er an Morris so sehr bewundert, nämlich die ungeheure Anpassungsfähigkeit an alle Betriebe, kommt ihm selbst in ungleich höherem Masse zu. Van de Velde baut ein Haus ganz nach seinen Grundsätzen, Tapeten und Teppiche sind seine Entwürfe, die Konstruktion der Möbel ist seinem Genius entsprungen, die Beleuchtungskörper sind von seiner Hand geformt, die Töne und Linien der farbigen Fenster hat sein Geist geschaut, ehe sie wurden, Bücher, die er selbst geschrieben, illustriert, gedruckt und gebunden hat, zieren seinen Tisch und lassen uns einen Blick tun in die dunkelglühende Tiefe seines Geistes[22]).

Die soeben wiedergegebenen Gedanken, welche in England eine Reformation, in Belgien eine Revolution der künstlerischen Anschauungen und Bedürfnisse zur Folge hatten,

fanden ihren Widerhall auch in den übrigen Ländern, in Frankreich, Österreich, den nordischen Staaten und am tiefgehendsten wohl in Deutschland. In welcher Weise sie hier zum Durchbruch gelangten und den kunstgewerblichen Arbeiten ihren Stempel aufdrückten, soll in Folgendem in grossen Zügen skizziert werden.

Frankreich.

Man sieht jetzt vielfach Paris als die Stadt an, zu der ganz Europa in die Schule gehen muss, um „malen“ zu lernen. Das ist insofern richtig, als wir die neue französische Technik, den flotten Vortrag, das sichere Erfassen der malerischen Qualitäten einer Landschaft, eines Aktes, die brillante Farbengebung, wie sie unsere heutigen Ausstellungen aufweisen, bewundern müssen gegen die Malweise eines Richter oder Schwind gehalten. Hier nun zu untersuchen, ob uns die kunsthistorische Entwicklung berechtigt oder gar zwingt, unseren ästhetischen Kunstbegriff dahin abzuändern, dass wir in der raffinierten, stofflichen Wiedergabe eines an sich absolut gleichgültigen Gegenstandes alle Kriterien eines Kunstwerkes gegeben sehen, oder ob diese optisch-mechanische Bravourleistung noch des psychischen Momentes bedarf, welche einer Farbenskizze z. B. die Seele der Kunst einhauchen würde, ist nicht unsere Aufgabe. Jedenfalls aber fehlte im Durchschnitt der französischen Kunst, nachdem einmal die kraftvollen Zeiten der Gotik versunken waren, die mit der Form ringende Gedankentiefe eines Dürer oder Beethoven, die titanenhafte Gestaltungskraft eines Shakespeare oder Wagner; und wollen wir auch die virtuose Behandlung der Form schlechthin als Kunst betrachten, so trägt diese französische Kunst in ihrer starken Abhängigkeit von fremden Anregungen im 16. Jahrhundert, in ihrer tändelnden Koketterie vor der grossen Revolution, in ihrer theatralischen Pose nach derselben, in der Betonung des rein äusserlichen, formalen Prinzips, des Ausdrucksmittels, gegenüber der gestaltenden Wucht des Gedankens jenen ausgesprochen femininen

Charakter, der zwar dem jetzigen deutschen Kunstbegriff ziemlich adäquat ist, der jedoch mit den Traditionen der schöpferischen, ideengestaltenden, germanischen Kunst und Art in ihrer ernsten, tiefgründigen Männlichkeit scharf kontrastiert.

Alle die eben aufgeführten Kennzeichen weiblichen Kunstcharakters sind auch im modernen französischen Kunstgewerbe die hervorstechendsten Merkmale seiner Eigenheit; und seine neuen Formen sind, soweit sie nicht auf bewusster Nachahmung ausländischer Anregungen beruhen, weniger dem moralischen Bedürfnis nach Wahrheit oder der Notwendigkeit entsprungen, neue Werte neu zu prägen, als vielmehr den immer nach Neuem haschenden Launen der Mode, der Vorliebe für kostspieligen Luxus. Nicht die innere, kernige Schönheit, sondern das Glänzende, Prunkende, das unübertroffen Elegante, jener berühmte unfehlbare goût français ist das Formalprinzip der französischen Kunsthandwerker.

Mit diesem Ziel im Auge hatte in Frankreich bereits die Porzellanmanufaktur von Sevres[23]) neue Formen gefunden, hatte Lalique (D.K.D. Jg. 1898. VI. 1.) ganz eigentümlich aparte Schmucksachen geschaffen, ohne von der Notwendigkeit einer durchgehenden Reform der Handwerkskunst dazu gedrängt worden zu sein.

Gallés[24]) duftige Gläser und Majorelles[25]) kostbare Arbeiten kamen der neuen Richtung insofern entgegen, als sie in ihrer Ornamentik die einheimischen Pflanzenmotive und zwar in sehr realistischer Weise verwendeten. In der Kunst des letzteren finden sich schon leichte konstruktive Anklänge an eine gotisch-belgische Technik, die sich jedoch mit dem französischen Esprit und dem französischen Luxusbedürfnis zu eigenartig vornehm wirkenden Gebilden assimilierten. Charles Plumet[26]) und Tony Selmersheim dagegen führen das puritanische, belgische Prinzip konsequent durch unter Verzichtleistung auf alle Grazie, wodurch sie nicht selten in das Extrem des allzu Massiven verfallen. Die meisten französischen Künstler jedoch gaben die Traditionen des Louis XV und Louis XVI sowie des Empire nicht so leichten Kampfes preis.

und ein Blick in den von S. Bing geleiteten kunstgewerblichen Bazar l'art nouveau[27]) belehrt uns über die Art und Weise, wie sie die fremden Anregungen französischem Empfinden anpassten. Da ist z. B. Gaillard, der die belgische Linie in ungezügelter Schnörkellust auch da verwendet, wo er nach belgischem Prinzip einfach und konstruktiv sein sollte; da ist Colonna mit seiner echt französischen Neigung zur Marqueterie, dessen leicht stilisierte Blumen jedoch zu den allzu unvermittelt wiedergegebenen Naturobjekten Majorelles und Gallés einen wohltuenden Gegensatz bilden. Und dann der Holländer George der Feure[28]). Seine Kunst stellt sich dar als eine Mischung von ernster Arbeit und gewissenhafter Technik, sie ist belebt von einer blühenden Phantasie, von einem bis zum Höchsten gesteigerten Sinn für koloristische Werte und diskrete Nüancierungen, manchmal ein wenig frivol aber immer elegant. Sein Werk erscheint uns als ein geschmackvoll zusammengestellter Strauss aus den zarten Blüten des Empire, dem belgische Linien die Fülle geben, dem japanische Motive einen leicht dekadenten Duft verleihen, als ein Bouquet, gedichtet für eine vornehme, vielleicht etwas kapriziöse Mondaine. Denn diese ganze originelle Bizarrerie, die lauschig-pikante Boudoirintimität, diese delikaten Stimmungen sind durchweht von jenem Geist des Feminismus, wie alles, das für den höchsten Luxus des Parisers geschaffen wird: pour la femme.

Österreich-Ungarn.

Vorwiegend an schottische Vorbilder sowie an altwienerische Biedermeiersachen gemahnt uns die Kunst der neuzeitigen österreichischen Schaffenden. Dieselbe Einfachheit in den Motiven geometrischen Ursprungs (Quadrat, Rechteck, Sechseck, Kreis), dieselbe blühende Sauberkeit in den Farben, die Bevorzugung edler Holzarten kennzeichnet die Leistungen ihrer Führer: Joseph Urban[29]), Joseph Hoffmann[30]), Kolo Moser[31]) und Leopold Bauer[32]). In den Jahren 1897–1899 unterlag auch Hoffmann der hypnotisierenden Macht der

phantastisch bewegten Kurve und entwarf „sezessionistische“ Möbel, deren Hauptmerkmal in der spielerischen Erfindung einer originellen Kontur bestand. Die Praxis aber zwang ihn bald dazu, sich von dieser Modetorheit loszureissen und handwerklich konstruktiv zu arbeiten. Sein Verbündeter Kolo Moser, mit dem zusammen er die „Wiener Werkstätten“ gründete, verfügt über eine hochentwickelte Feinfühligkeit in Farbe und Linie, er ist unerschöpflich in neuen Motiven für Plakat und Buchschmuck, für Gläser, Stoffe und Bucheinbände. Trotz aller Einfachheit in den Formen zeigen die kunstgewerblichen Arbeiten der Österreicher nichts von dem schweren Ernst, der über den Erzeugnissen der vlämischen Kunst etwa liegt. Vielmehr vibrieren in ihnen alle jene Imponderabilien, die das Erzeugnis der alten Wiener Kultur sind, Geschmack und Grazie, Eleganz und nicht selten ein leichter Anflug von Koketterie. Ein wesentlich neues Gestaltungsmoment jedoch vermögen wir darin nicht zu erblicken, und wenn wir Joseph Olbrich zu den Reichsdeutschen rechnen, nachdem jener ehemalige Wiener Secessionist das Feld seiner Tätigkeit bei uns suchte und fand, dürfte der kurze Hinweis auf die genannten Qualitäten hier wohl genügen.

In dem kunstgewerblichen Schaffen von Eduard Wigand[33])-Budapest bildet das Brett das konstruktive Fundament. In seinen Möbeln gibt es keine Säulen, keine Schnitzereien und Drechslerarbeiten. Deshalb sind die Entwürfe Wigands für die Verwertung durch die Maschine, für die Kunstindustrie direkt als mustergültig zu bezeichnen.

Die nordisch-germanischen Staaten.

Das oben gebrauchte Wort von dem femininen Charakter des französischen Kunsthandwerks kann man auch auf die Kunst der skandinavischen Halbinsel anwenden. Freilich in einer ganz anderen Bedeutung. Ist im Herzen Frankreichs das Weib das Objekt der schmückenden, künstlerischen Lebensbetätigung, so ist es hier im Norden das schaffende Subjekt, der aktive Ausgangspunkt einer Kunst, welche nicht dem

Boudoir und der Vitrine, sondern der Häuslichkeit gewidmet ist. Es ist das weibliche, das frauenhafte Weben und Wirken im eigentlichsten Sinne des Wortes, das hier Schönheitswerte gezeitigt hat, die sich trotz Weininger und Möbius mit den Arbeiten mancher Künstler des „genialen Geschlechtes" wohl messen können. In Schweden und Norwegen weben gerade die Frauen und Töchter der wohlhabenden Stände ihre Kissen, Wandbehänge, Teppiche und dgl. selbst; doch sind die norwegischen Webereien in Stil und Herstellung verschieden von den schwedischen. Während in Schweden der horizontale Webstuhl vorherrscht, bedient man sich in Norwegen des aufrechten. Der letztere, ähnlich dem von Homer beschriebenen, lässt der Individualität einen grösseren Spielraum als die Schiffchentechnik des wagrechten. Die Tradition der norwegischen figuralen Teppichweberei[34]) ist alt und reicht bis in das Jahr 1000 zurück. Aus dem 12. Jahrhundert stammt bereits die Sage von Brynhild, welche in ihren Geweben die Taten ihres Helden Sigurd Fafnerbaners verherrlicht. Nach der Reformation, welche die biblischen Stoffe in ein helleres Licht rückte und die Künstler zu ihrer Darstellung anregte, waren besonders die Erzählungen von den fünf klugen und den fünf törichten Jungfrauen und dem Gastmahl des Herodes in ihren farbenreichen und rhythmischen Gewandmotiven die Lieblingsthemata der Teppichwebekunst, die sich dann jedoch wieder ins Ornamentale und Symbolische verlor. Die ersten Anregungen zu einer Neubelebung dieses Kunstzweiges gingen vom Kunstgewerbemuseum in Christiania aus. Der norwegische Textilverein, von diesem Museum geleitet, vereinigte sich bald mit anderen kunstgewerblichen Betrieben, und daraus entstand der Norwegische Hausfleissverein.

Unter der Hand des Malers Gerhard Munthe wachten aus ihrem Dornröschenschlaf in alter Pracht die Volksmärchen und Sagen wieder auf. Feiner und graziöser noch waren die Schöpfungen von Frieda Hansen. Diese geniale Frau erklärte jedoch, um ihren künstlerischen Neigungen und Besonderheiten völlig gerecht werden zu können, ihren Austritt aus dem

Hausfleissverein und schloss sich mit anderen Damen zur Gründung der „Norsken Billedväveri“ zusammen. Hier wurde ein intensives Studium norwegischer Pflanzen aufgenommen, und als die reifste Frucht ihres künstlerischen Schaffens kann man wohl den berühmt gewordenen Teppich: die Milchstrasse bezeichnen. Auf die Arbeiten der 1874 gegründeten Gewerkschaft: Handarbetets-Vänner (Freunde der Handarbeit) die Stickereien und Webereien des Stockholmer Malers Alf Wallander sowie auf die Porzellane und die Keramiken des Schweden Rörstrand näher einzugehen, verbietet der Umfang der Arbeit. Nur noch ein Wort vom Kopenhagener Porzellan[35]). Mehr noch als die Töpfereien des Dänen Hermann Kähler-Nestved[36]) hat dieses die Augen aller Welt auf sich gezogen. Die Königliche Porzellanmanufaktur[37]) trat mit ihren Erzeugnissen zuerst 1888 anlässlich der Kopenhagener Ausstellung in den Vordergrund des Interesses; 1889 beherrschte sie bereits den Pariser Markt und die Chicagoer Weltausstellung. 1895 erschien dänisches Porzellan auch in Deutschland auf der Lübecker nordischen Ausstellung, wo Direktor Brinckmann es erwarb und ihm im Hamburger Museum einen ehrenvollen Platz sicherte. Neben der Kgl. Manufaktur hat hauptsächlich die Firma Bing und Groendahl[38]) den Weltruhm des Kopenhagener Porzellans begründet. Diese in Scharffeuer gebrannten Unterglasurmalereien oder auch Plastiken entlehnen ihre Motive der heimischen, nordischen Tier- und Pflanzenwelt, hauptsächlich den winterlichen Wäldern, den schweigenden Fjorden und Seen. In der Art der Auffassung ist der japanische Einfluss unverkennbar, unter welchem der begabte Pietro Krohn 1888 mit seinem Reiherservice die Bewegung inaugurierte.

III. Entwickelung des modernen Kunstgewerbes in Deutschland.

In welcher Weise die innere und äussere Politik Deutschlands auf die Entwickelung seines Kunstgewerbes im 19. Jahrhundert eingewirkt haben, sahen wir in unserer Einleitung.

Das Ende war Verzweifelung. Selbst das Licht, das von England kam, blendete nur die Augen derer, die solange im Dunkeln gesessen waren. Diese weiten, hellen und luftigen Räume mit den bequemen Möbeln einfachster Form, die hellen Stoffe, die flotten, leichten Muster in den Tapeten, die handlichen Bestecke, die elegante Montierung des elektrischen Lichtes führten zu einer begeisterten Schwärmerei für die englische cottage, die fast in eine kunstgewerbliche Anglomanie ausartete. Man hielt sich vielfach an reine Äusserlichkeiten; ja, unter den Händen mancher Kunsthandwerker und Fabrikanten, die aus dem herrschenden Geschmack Kapital zu schlagen suchten, arteten die einfachen, schlanken, englischen Formen geradezu in Karrikaturen aus. England, das selbst wenig Holz produziert, treibt schon lange Handel mit den festen, exotischen Hölzern, aus denen die schlanken Formen des englischen Mobiliars resultieren. Dieselben Formen lassen sich jedoch mit unseren einheimischen Hölzern nicht ausführen, ohne gegen die Gesetze der augenscheinlichen Sicherheit in der Konstruktion zu verstossen. Wie wenig die ganze Auffassung ins Volk eingedrungen war, beweist noch die Gewerbeausstellung 1897 in Berlin, auf der sich das Mobiliar, mit allem möglichen und unmöglichen Dekor prunkend, darstellte. Bezeichnend für die Ära A. v. Werners ist es auch, dass von dieser Ausstellung Hirzls moderne, elegante Goldsachen zurückgewiesen, die venetianischen Imitationen der Società artistica Italiana dagegen angenommen wurden[39]). Sollte etwas Erspriessliches geschaffen werden, so mussten die Anregungen von einer anderen Seite kommen. Es waren dieselben Momente, welche die „Hohe Kunst" jener Tage neubelebt hatten. Die damals herrschende impressionistische Auffassung der Natur in der Malerei im Verein mit der immer intimer werdenden Kenntnis japanischer Kunstwerke wirkte durch ihre Verfeinerung des Sinnes für koloristische Werte bestimmend und veredelnd auf die Entwickelung des Kunstgewerbes ein. Zu einer Zeit, in der die Farbe alles bedeutete, lag es sehr nahe, dass sich die Künstler, die Maler vorzugs-

weise, bald nicht mehr mit den koloristischen Qualitäten der Stoffe, mit der Wiedergabe keramischer Glasuren und Schmelze begnügten, sondern sich auch bestrebten, diejenigen Gegenstände des Kunstgewerbes, bei denen die Farbe eine hervorragende Rolle spielt, selbst darzustellen. Und da jetzt Maler mit einem zur höchsten Empfindlichkeit gesteigerten Farben- und Formensinn die angewandte Kunst pflegten, ergaben sich bald Gegenstände von ungeahnten koloristischen Feinheiten und interessanter Linienführung. Der Kunst jener Tage stand ihre Schwester Literatur getreulich zur Seite, als es galt, dem jungen Kunstgewerbe die Bahn zu ebnen. Wie die graphischen Künste der Renaissance des 16. und dem Rokoko des 18. Jahrhunderts Eingang verschafften, so wurden auch in dieser Wiederbelebung der Kunst die ersten Kämpfe um die neue Formensprache auf dem Papier ausgefochten. Das englische Studio befand sich ja bereits in den Händen mancher deutscher Künstler; 1895 gründete Meier-Gräfe den „Pan". 1897 mit Bruckmann die „Dekorative Kunst" und besprach darin die Ziele und Erfolge der Künstler, welche 1896 in S. Bings „art nouveau" in Paris ausgestellt hatten. Da wurden denn in weiteren Kreisen bekannt belgische Innendekorationen, Koeppingsche Gläser, Tiffanys Fenster, Vasen und Lampen. In diesem Jahre erblickte auch die „Jugend" das Licht der Welt, eine Zeitschrift, die wegen ihrer im neuzeitlichen Geiste stilisierten Zeichnungen der neuen Richtung einen ihrer Namen verlieh. Diese moderne Art, die Natur zu sehen, wurde jedoch anfangs mit so wenig Verständnis aufgenommen, dass das Wort „Jugendstil" bald etwas Ominöses bekam und man sich später daran gewöhnte, nur noch solche Gegenstände des Kunstgewerbes damit zu bezeichnen, die eine rein äusserliche Nachahmung unverstandener englischer und japanischer Formen zur Schau trugen. Auf die moderne Plakatkunst übte der im selben Jahre gegründete „Simplicissimus" besonders durch Th. Th. Heine einen entscheidenden Einfluss, und ihr künstlerischer Mitarbeiter Bruno Paul ist heute einer unserer tüchtigsten Innenarchitekten.

Besonders hervorragende Verdienste um die Förderung der neuen Kunst hat sich Alexander Koch-Darmstadt erworben. Die von ihm redigierten kunstgewerblichen Zeitschriften sowie die „Meister der Innendekoration", welche er verlegte, beweisen nicht nur seinen Mut, mit welchem er für eine anfangs so oft verlachte Sache eintrat, sondern sie lassen uns erstaunen darüber, mit welch scharfem Blick er das ursprünglich so verschleierte Ziel der ganzen Bewegung erkannte, und mit welch sicherer Hand er auf dasselbe lossteuerte, unbeirrt durch die Strömungen der Mode. Das Januarheft des VII. Bd. (1896) der Kochschen „Innen-Dekoration" bringt ein „Preisausschreiben behufs Erlangung von Entwürfen für einfache und billige, aber geschmackvolle Wohnungseinrichtungen". Darin heisst es: „Die Durchführung einer bestimmten Stilrichtung ist nicht erforderlich, es ist sogar im Interesse der Originalität der Kompositionen wünschenswert, ganz davon abzusehen. Jedoch soll diese Frage nicht von Einfluss auf die Entscheidung sein, wir betrachten als Hauptaugenmerk, dass die Einrichtungsstücke eine zweckentsprechende, vernünftige Werkform zeigen". Auf Schritt und Tritt begegnet uns in demselben Jahrgang die laute und eindringliche Forderung, das Nachahmen vorhandener Dekorationsmuster zu vermeiden und konstruktiv und materialgerecht zu arbeiten.

So kann man wohl das Jahr 1896 als das Geburtsjahr des modernen deutschen Kunstgewerbes bezeichnen, war es doch dasselbe Jahr, in welchen Ludwig von Hofmann mit seinen ersten dekorativen Entwürfen für Lack- und Schmelzarbeiten Aufsehen erregte. In dieses Jahr fallen auch manche Arbeiten von Max Klinger und Ernst Moritz Geyger[40]) in Bronce und Silber, sowie die ersten keramischen Versuche von Otto Eckmann und die Lüstervasen von Fritz Stahl-Berlin. Ausgesprochen modernen Charakter tragen auch die 1896 entstandenen, zierlichen Gläser Koeppings[41]) und die in Ton und Linie wunderfeinen Stickereien von Hermann Obrist[42]). Dem letzteren geistesverwandt ist in seiner nervösen prickelnden Linienführung das eigenartige Talent von August Endell[43]).

So wurden die latenten Kräfte in Deutschland angeregt; nachdem noch im Mai 1897 die Dresdener Ausstellung eröffnet war, geriet der Stein ins Rollen, und nun ging es wie eine wachsende Lawine zu Tal. Voran gingen die Münchener: Bruno Paul[44]), Karl Gross[45]), Hans Eduard von Berlepsch[46]), Bernhard Pankok[47]), Fritz Erler[48]), Richard Riemerschmid[49]), Martin Dülfer[50]) und Wilhelm Michael[51]). Sie schlossen sich 1897 zusammen unter dem Namen: Die vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk zu München. Die VII. Internationale Kunstausstellung 1897 zu München enthielt in zwei von M. Dülfer und Theod. Fischer eingerichteten, kleinen Räumen im Glaspalast die Anfänge des modernen Deutschen Kunstgewerbes z. B. Möbel von Berlepsch, Stickereien und eine Truhe von H. Obrist, Webereien und schmiedeeiserne Leuchter von O. Eckmann, ein Büffet von Riemerschmid, Kunstglasereien von Ule[52]), Zinngegenstände von K. Gross, getriebene Kupfergefässe von Kellner[53]) und Winhart[54]), Webereien und Stuckfriese von Endell, Bucheinbände von Erler, Kacheln und keramische Arbeiten der Familie von Heider[55]), Schmuz-Baudiss[56]) und Max Läuger[57]) einen Ofen von Fischer, einen Wandschirm von Engelhardt, einen Stuhl von Pankok etc.

Die männliche, gesund-handwerkliche Kunst Bruno Pauls, der schon vom Simplicissimus als ein Meister im knappen Ausdruck bekannt ist, die ernste und vornehme Art Erlers, die gotisierenden Tendenzen Riemerschmids und die leichten Anklänge der Theod. Fischerschen Arbeiten an die romanische Bauweise gaben die Gewähr einer ruhigen, lückenlosen Entwickelung des neuen Kunstgewerbes aus dem Gegebenen. Fremdartig erschien vielleicht manchem das Ornament bei Berlepsch, Pankok oder Obrist und anderen. Demjenigen jedoch, der die „Neuen Flachornamente[58])“ Christiansens, Eckmanns „Neue Formen[59])“, Meurers „Pflanzenbilder[60])“, „La plante et ses applications[61])“ von Grasset kannte, die alle der Niederschlag des intensiven Pflanzenstudiums der letzten Jahre waren, konnte diese neue Ornamentik keine überraschende Erscheinung sein.

Erst nachdem sich in diese Zierkunst der Reiz der abstrakten Linie nach belgischem Vorbild drängte, nahm die Bewegung einen revolutionären Charakter an, der in den späteren Arbeiten Pankoks z. B. sehr deutlich zu Tage tritt. Die junge Richtung war nunmehr bereits so erstarkt, dass man wohl oder übel auch in leitenden Kreisen mit ihr rechnen musste, und ihr erster Erfolg hierin war, dass man 1897 O. Eckmann, sowie Melchior Lechter und Walther Leistikow [62]) als Lehrer an die Kunstgewerbeschule in Berlin berief. Diese Jünger eines neuen Kunstevangeliums, bis dahin so oft mit Geringschätzung und Spott belohnt, durften nun ihre Lehre frei verkünden, und ihre Worte fanden Widerhall bei so vielen, die, das Herz voll Sehnsucht, in eine trübe Zukunft geblickt hatten.

So regte es sich nun bald an allen Enden wie im Garten zur Frühlingszeit. In Hamburg, in Karlsruhe entstanden kunstgewerbliche Betriebe, in Dresden erblühten die „Werkstätten für Handwerkskunst".

Für das moderne Kunstgewerbe hat gerade Hamburg eine nicht hoch genug einzuschätzende Bedeutung erlangt. Hier wurde der grosse Gottfried Semper, hier wurden Peter Behrens, Otto Eckmann, geboren, der Lederkünstler Hulbe [63]) aus Kiel und der Flensburger Christiansen empfingen hier ihre Anregungen. Die Verdienste, welche sich der Hamburger Direktor Brinckmann um die drei letztgenannten Künstler dadurch erwarb, dass er ihre eigentümliche Begabung erkannte und sie ihre Bahnen wies, die Förderung, die er dem in Hamburg 1889 gegründeten Verein „Volkskunst" angedeihen liess, sind von massgebendem Einfluss auf das moderne deutsche Kunstgewerbe gewesen. An seiner Seite kämpft mit Wort und Schrift zur Hebung der künstlerischen Kultur und der ästhetischen Interessen des Volkes Alfred Lichtwark [64]). Das Programm der „Dresdener Werkstätten für Handwerkskunst" [65]) deckt sich in den meisten Punkten mit den Forderungen, die sich aus der Idee einer deutschen Volkskunst ergeben. Ihre Entwürfe verdanken sie ersten Dresdener Künstlern wie Johann

Vincenz Cissarz[66]), Karl Gross, Wilhelm Kreis[67]), Erich und Gertrud Kleinhempel[68]), Otto Fischer, Hans Schlicht, August Endell, Willy von Beckerath[69]), dem ehemaligen Führer des Hamburger kunstgewerblichen Vereins Schwindrazheim, denen sich später Margarete Junge anschloss[70]). Die beste Stütze des Dresdener Kunstgewerbes aber wurde wohl der Münchener Richard Riemerschmid. Die technisch sorgfältige Ausführung der Pläne geschieht von Handwerkern, welche die „Werkstätten“ im Zeichnen und Stilisieren von Pflanzen, im Modellieren und Ziselieren haben ausbilden lassen. Der künstlerische Entwurf und die solide Ausführung, die sparsame Verwendung von Ornamenten und die Benutzung guter, einheimischer Holzarten sind in ihrer glücklichen Vereinigung wohl geeignet, nicht nur nach der künstlerischen, sondern auch nach der sozialen Seite hin, dem Volke eine reine, neue Kunst zu ermöglichen.

Unter diesen mannigfachen, farbenprächtigen Blüten des Kunstgewerbes gab es aber auch viel Unkraut. Schlechte Nachahmer und Kopisten machten sich begierig über das Neue her, und gerade da, wo einem allzu eifrigen „Jungen“ der Bleistift einmal durchgegangen war, erblickte man in diesen Auswüchsen ein billiges Ausbeutungsobjekt. Je bizarrer, je barocker, ja man glaubte fast, je verrückter, desto moderner. Es kam die Zeit des berüchtigten „Maccaroni- oder Bandwurmstils“, unter dessen Nachwirkungen wir noch heute schwer zu leiden haben.

Der Hauptfehler, der hier gemacht wurde, bestand in einer einseitigen Betonung und Übertreibung des modern konstruktiven oder des modern ornamentalen Prinzips. An den Produkten der ersten Gattung schrie jede Linie: „Ich will konstruktiv sein“ und statt organisch gebildeter Möbel z. B. sah man Möbelskelette; die Fanatiker des modernen Ornamentes wiederum lösten entweder alle Linien, welchen die natürliche Entwickelung des Möbels aus dem Brett und aus Pfosten eine gerade Richtung gegeben hätte, in wild verschlungene Kurven auf[71]), oder sie setzen alle ihre Ar-

beiten aus modern naturalistisch stilisierten Tier- und Pflanzenmotiven zusammen[72]). Aus dieser unvermittelten Übertragung von Tapetenmustern, Randleisten und ähnlichen dekorativen Flachornamenten in die Sphäre der Dreidimensionalen ergab sich eine Gruppe kunstgewerblicher Objekte, deren Charakter man am besten vielleicht mit dem Worte „papierener Stil" bezeichnen könnte.

Angesichts dieser Erzeugnisse ist es nicht zu verwundern, wenn die moderne Innenkunst auch bei manchen Gutgesinnten in ihrem Ansehen gewaltig sank. Eine Gelegenheit, diesen gesunkenen Kredit wieder zu heben und zu befestigen, gab den Unerschrockenen, die es ehrlich mit ihrer Arbeit meinten, die Pariser Ausstellung 1900[73]). Trotz der ungünstigen Verhältnisse, die da waren: die Kürze der Lieferungszeit, die Unterschätzung technischer Schwierigkeiten, die Differenz zwischen dem modern empfindenden Künstler und dem das Alte gewohnten Besteller, erzielten die Arbeiten neidlose Bewunderung und glänzende Anerkennung. Vertreten war hier zunächst der Neugotiker Melchior Lechter[77]). Dieser in Münster i. Westf. geborene Künstler trat am 8. November 1896 nach 11jähriger stiller Wirksamkeit zum ersten Male vor das Publikum. In seiner Kunst verkörpert er den Mystizismus und Symbolismus der Chopin, Wagner und Nietzsche, deren Schöpfungen er in Linien und Farben übersetzt. In der deutschen Abteilung sah man ferner alte und moderne Münchener, Dresdener und Darmstädter Erzeugnisse, sowie das Treppenhaus von G. Riegelmann-Charlottenburg. Neben der prunkvollen Entfaltung historischer Stilformen in den Räumen der Münchener Renaissancisten, neben der glänzenden Koje im besten Potsdamer Rokoko mit den kaiserlichen Bronzemöbeln musste das Neue doppelt auffallen und zum Vergleich herausfordern. Wie siegreich es diese Feuerprobe bestanden, geht am besten daraus hervor, dass Henry van de Velde, Otto Eckmann, Eduard von Berlepsch, Bruno Paul, Bernhard Pankok, Richard Riemerschmid bald grössere ehrenvolle Aufträge bekamen, die ihnen Gelegenheit gaben, ihrem

künstlerischen Schaffensdrang ohne kleinliche Einschränkung freien Lauf zu lassen.

Die Pariser Ausstellung zeigte auch, wie man sich in Deutschland von der überkommenen englischen Schlankheit und der belgischen abstrakten Linie losmachte, dafür aber kräftiger und munterer, gemüt- und sinnvoller, mit einem Worte deutscher wurde.

Der Gedanke an eine freie Entfaltung aller künstlerischen Möglichkeiten war es auch, der den Grossherzog Ernst Ludwig von Hessen dazu bewog, 1901 auf der Darmstädter Mathildenhöhe mehrere Künstler, unter ihnen J. M. Olbrich[75]), Peter Behrens[76]), Hans Christiansen[77]), Patriz Huber[78]), Paul Bürck[79]) Rudolf Bosselt[80]) und Ludwig Habich[81]) zusammen zu scharen und sie zu veranlassen, hier einmal ihr ganzes Wollen und Können zu zeigen.

Trotzdem diese Ausstellung von den späteren in Turin und Dresden überholt wurde, möchten wir doch aus folgenden Gründen etwas bei ihr verweilen. Zunächst, weil wir hier gerade diejenigen Künstler in vereinter Arbeit sehen, deren Anschauungen und Wirken auf das moderne Kunstgewerbe von so nachhaltigem Einfluss waren, dann aber auch, weil es interessanter ist, eine Bewegung möglichst nahe an ihren Wurzeln zu verfolgen und neben ihren bezeichnenden Tugenden auch die Fehler kennen zu lernen, die, wenn auch zum Teil später abgelegt, nicht minder charakteristisch sind.

In dem Wiener Otto Wagnerschüler, dem geborenen Schlesier Joseph M. Olbrich lernen wir zunächst den Vertreter einer architektonischen Richtung kennen, die gern mit verblüffenden Effekten spielt. Hierdurch ist das Programm dieser Gruppe wesentlich eingeschränkt, denn das ganze Gewicht ihres Könnens legen diese Apostel der „sezessionistischen“ Bauweise weniger in den architektonischen Aufbau, als in die dekorative Ausschmückung. Wenn sie auch versuchen, durch eine überraschende Anordnung der Fenster, durch eine kurvenförmige Führung der seitlichen Mauerlinien, durch eine geteilte Behandlung des Daches und ähnliche Mittel der Archi-

tektur ein modernes, malerisches Gepräge zu geben, so fallen diese Versuche nicht immer zum Vorteil des Gebäudes aus, und sie bringen ausserdem kein wesentlich neues Gestaltungsmoment in den gewohnten Organismus des Hauses. Wo diese Künstler jedoch aus dem Raum in die Ebene übergehen, da kommt ihnen ihr ganzes dekoratives Talent zu statten, und sie gestalten hier eine malerische Innendekoration, die nie um einen prächtigen und originellen Einfall verlegen ist und nicht selten in ihrer farbenfrohen Stimmung einen leisen Anklang an den Orient mitdurchtönen lässt.

Eine völlig verschiedene Grundstimmung beherrscht die Kunst des Alemannen Patriz Huber. Hier tritt vor dem launenhaften, ephemeren Schmuck das architektonische Talent energisch in den Vordergrund, das seinen Schöpfungen einen zwar weniger schillernden, dafür aber umso vornehmeren und wohnlicheren Charakter verleiht. P. Huber zeigt in seiner Innenarchitektur jene harmonische Verschmelzung von praktischen und ästhetischen Interessen, welche die Gesamtleistung als etwas organisch Gewordenes erscheinen lässt, ein Vorzug, den man so gern und mit Recht den englischen Baumeistern einräumt. Das Detailmöbel, wenn auch mit noch so liebevoller Sorgfalt durchgeführt, fällt nie aus dem Rahmen der alles ordnenden Idee, und diese weise Mässigung rückt das Werk von P. Huber, der uns leider im Alter von 24 Jahren durch einen tragischen Tod entrissen wurde, an eine bevorzugte Stelle in der Achtung derjenigen, denen das Blühen unserer nationalen Kunst am Herzen liegt.

Der Hamburger Hans Christiansen bietet uns in seiner Kunst wiederum einen eigenartigen Standpunkt, er ist der Vertreter des Malerischen. Alles, was lebt, weiss seine fabelhafte Phantasie zu Typen umzuschaffen, Kinderszenen, badende Mädchen, Nixen und Teufel und Meerungeheuer, Albdruckvisionen und anmutige Träumereien werden von ihm in Form und Farbe vereinfacht und dann dekorativ verwertet, ohne dass er eine strengere Stilisierung anstrebte als etwa die Japaner. Seine Vorliebe und seine Begabung für starke und

glühende Farben prädestinieren ihn zum Meister der Opaleszentverglasung. Für seine unerschöpfliche Phantasie und seine koloristischen Neigungen ist das Innere des geräumigsten Hauses zu klein, auch das Äussere muss in Figuren und kräftigen Farbenkontrasten leuchten.

Wie erhaben und feierlich klingt dagegen die Schöpfung des Hamburger Peter Behrens! Auf ein Gefühl, dem Christiansens koloristische Fanfarenmusik zu laut ist, wirken seine stimmungsvollen Linien und Farben wie eine ernste, getragene Symphonie. Dieser Künstler zählt zu denjenigen Modernen, für die es kein Spezialgebiet gibt, die vielmehr den von Ruskin angeregten, von Morris, Crane, van de Velde weiter entwickelten Gedanken von der Einheit aller Künste und dekorativen Elemente in sich verkörpern. Das Ziel, welches sich P. Behrens in seinem Architekturprogramm gesteckt hat, ist ein sehr hohes, nämlich der Ausdruck vergeistigten Wesens und vornehmer Haltung des Lebens, es ist eine fortwährende Suggestion, die uns zu einer feierlichen, künstlerisch immer mehr gesteigerten Auffassung des Daseins führen soll. Diesen Zweck erreicht er durch eine ernste, strenge, man möchte fast sagen hieratische Linienführung, durch eine etwas byzantinische Ornamentierung, die sich durch das ganze Haus bewegt wie durch die Hallen einer Basilika. Sein Haus ist eine Kultstätte, P. Behrens ein Priester im Kultus des Lebens. Einen anderen, nicht weniger wichtigen Faktor erblickt er in der gegenseitigen Höhenabmessung der Räume. Während er in seinem Leseraum eine behagliche Niedrigkeit, in seinem Esszimmer eine heitere, luftige Stimmung vorherrschen lässt, gibt er dem Musiksaal, in welchem nach der Alltagsarbeit die Stunden edelsten Geniessens und reinster Lebensfreude unseren Geist in höhere Bahnen lenken, durch Tieferlegen des Fussbodens und Erhöhen der Decke einen besonders feierlichen Grundton.

Das Bild des modernen Kunstgewerbes, welches die Darmstädter Künstlerkolonie zeigt, wird in manchen wesentlichen Punkten modifiziert durch die III. Deutsche Kunst-

gewerbeausstellung in Dresden 1906[82]). Der jugendliche Überschwang zur Kurve ist vielfach geschwunden, das Kastenmöbel herrscht wie in England, Schottland, Österreich so auch bei uns. Alles wird ruhiger, sachlicher, weniger sensationell. Die „Raumkunst" verlangt und erhält eingehendere Würdigung, deshalb werden die Zimmer niedriger, behaglicher, die Gliederung von Wand, Decke und Möbelsilhouette als primäre ästhetische Forderung erkannt. Die Möbel werden manchmal noch allzu gesucht konstruktiv gebaut, jeder plastische Schmuck daran aber ist verpönt, man sieht höchstens noch vertiefte, eingegrabene Arbeit. Neben der Proportionierung und dem Umriss ist die Farbe das einzige künstlerische Prinzip des modernen Möbels. Sie äussert sich im Anstrich, im Beizen oder Lackieren, in der Verwendung verschiedenfarbiger Hölzer oder in der Intarsia. Die Koloristen und Maler haben über die Schnitzer und Bildhauer den Sieg davongetragen.

Aus den Malern ist auch Otto Eckmann[83]) hervorgegangen. Geboren wurde er 1865 in Hamburg. Anfangs zum Kaufmann bestimmt, besuchte er die Gewerbeschule, dann die Baugewerbeschule in Hamburg, kam von dort zur Kunstgewerbeschule nach Nürnberg und liess sich, als er den Beruf zum Maler in sich fühlte, in die Malklasse des Prof. A. Wagner-München aufnehmen. Am 27. November 1894 jedoch verkaufte er in Frankfurt a. M. seine Bilder mit einem fröhlichen Begleitwort, um sich der dekorativen Kunst zuzuwenden. Nachdem er dann längere Zeit als ein sehr geschätzter Meister des Holzschnittes gearbeitet hatte, führte ihn die Gründung der Scherrebeker[84]) Teppichwirkerei zu Entwürfen für die Textilindustrie. Diese und ähnliche Arbeiten gaben ihm immer mehr Anlass zu einem eindringlichen Naturstudium, dem wir die unermessliche Fülle von Signeten, Buchschmuck, Exlibris, Randzeichnungen, Zierleisten, Tapeten, Teppichen, Friesen, Deckenmalereien, Prunkpokalen, Kassetten, Beleuchtungskörpern und ähnlichen kunstgewerblichen Gegenständen verdanken. Indem er auf seinem Naturstudium als Fundament in das luftige Reich der Phantasie noch weiter baute,

erschloss er uns ein ganzes, reiches Märchenland von reizenden, zauberhaften Formen in Flora und Fauna. Es war ein harter Schlag für das deutsche Kunstgewerbe, als ihn, den noch nicht 38jährigen, am 11. Juni 1902 eine tödliche Krankheit aus dem vollen Schaffen riss.

Von den Künstlern, welche in der Reichshauptstadt an einer Wiederbelebung des Kunstgewerbes arbeiten, sind zu erwähnen die Firma Kimbel und Friederichsen, deren Erzeugnisse den Stempel einer ausgereiften Technik, einer guten, handwerklichen Tradition und eines vornehm diskreten Luxus tragen, ferner der Architekt E. Schaudt, der Mitschöpfer des Hamburger Bismarckdenkmals, William Müller und Salzmann, die Maler Richard Guhr und R. Böhland sowie die Bildhauer Franz Metzner und R. Kohn. Diese zu Ende des Jahres 1902 gebildete Gruppe verfolgt als Ziel die Zusammenfassung ihrer verschiedenen künstlerischen Kräfte zu einer Raumkunst, welche einen modernen vornehmen Geschmack und handwerkliche Gediegenheit bekunden soll[85]).

B. Kritisches.

Die soeben angeführten Künstler stellen natürlich bei weitem nicht die Gesamtheit der modernen Kunstgewerbler dar, aber wie wir von vornherein bemerkten, soll ja auch dieser Abschnitt nicht eine erschöpfende Geschichte der neuen Kunst im Handwerk bieten, sondern wir greifen aus der grossen Anzahl der Künstler nur solche heraus, die in ihrem Werdegang und ihrem Schaffen für so viele andere typisch sind, um an ihnen die Prinzipien kennen zu lernen, welche den Kunsthandwerker der Neuzeit von dem der vorhergehenden Periode des Kopierens wesentlich unterscheiden. Und diese sind im allgemeinen folgende:

1. Innere Gestaltungsmomente des modernen Kunstgewerbes im allgemeinen.

Das 19. Jahrhundert hatte sich in seinen kunstgewerblichen Bestrebungen der Repetitionszeit ein arges Armutszeugnis ausgestellt. Immer und immer wieder griff man zu

den toten Formen, die uns das Altertum hinterlassen, und welche die Renaissance fast restlos in sich verarbeitet hatte. In diesem Kopieren der Kopien vergass man gänzlich die Grundgesetze, welche die Alten im Aufbau sowohl wie im Ornament geleitet hatten. Man hatte die Gebrauchsgegenstände mit einem Wust von unverstandenen Ornamenten der Antike überdeckt und hatte unter einem Wirrwarr von täuschenden Naturformen die gesunde, logische Konstruktion erstickt. Die erste Arbeit, die sich ergab, war also ein Befreien von den starren Formen einer antiken Gewandung, das dem Kunstgewerbe den Atem nahm und die Freiheit seiner Bewegungen hemmte. Also fort mit dem Akanthusblatt, fort mit dem Muschelornament, das bis dahin die stereotype Krone der Möbel war, fort mit den Delphinen, den Sirenen, den Faunen und Bacchanten, fort mit den Amoretten, den römischen Fruchtfestons, den sinnlosen Säulchen, den überflüssigen Gesimsanhäufungen, fort mit den Löwenköpfen und Greifen! Diesen negativen Teil der Arbeit hatten wir schon einmal vollbracht. Es war die Zeit des Biedermeierstils, und die Engländer waren schon damals die dankbarsten Abnehmer dieser allen überflüssigen Zierats entkleideten Kunst. Wir jedoch erschraken bis ins Innerste vor ihren durch den Schnürleib antiker Bildung entstellten, eckigen und starren Formen, und anstatt sich diese wieder zu blühendem Leben entwickeln zu lassen, deckten wir sie wieder zu mit all dem von einer gelehrten Kunstforschung ausgegrabenen, als stilecht und somit als schön anerkannten Formelkram, gerade als ob unsere Zeit und unser Land ihr kein Gewand reichen könnte, welches freier und mannigfaltiger wäre, welches sie besser kleidete als diese Mumienverschnürung. Und doch hatte ihr jeder Frühling, jeder Tag ein solches gewoben, leicht und luftig wie Wolken und Sonnenschein unseres Himmels, reich gestickt mit Blumen unserer Erde. Oder bietet etwa unsere Natur dem, der sie offenen Auges und Herzens durchstreift, nicht Ziermotive genug? Wie reiche Frucht hat die liebevolle Sorgfalt getragen, mit der sich z. B.

Otto Eckmann in die Geheimnisse der ewig Unerforschten versenkte! Die Fische in ihrem Spiel unter den an sich wiederum interessanten Wellenlinien des bewegten Wassers, die ungezählten Kinder Floras von den Algen und Moosen bis zu den Lilien, Rosen und Orchideen hinauf, die goldenen Käfer und zart gefärbten Falter, sie alle liehen ihm ihre Formen, ihre Farben, ihre Linien, sie alle drängten sich unter seine zeichnende Feder, um in vollem Leben und doch unvergänglich zu einem neuen, ornamentalen Sein umgestaltet zu werden. Auch der Kunst Majorelles wird man wenigstens den einen Vorzug lassen müssen, dass sie gegenüber dem Schlendrian der klassischen Überlieferung im eigenen Lande ihre Dekorationsmotive entdeckt.

Und nachdem man in unseren heimischen Formen neue Stoffe, neues Edelmetall gegraben hatte, fühlte man sich auch bald versucht, seine Prägung, durch welche dieses Gold erst seinen dekorativen Kurswert erhält, seine Stilisierung anders zu gestalten. Im allgemeinen stilisieren nämlich die Modernen nicht mehr die Einzelform bis zu einem geometrischen Umriss, der das Urbild manchmal nur schwer erkennen lässt, um diese in endloser Addition aneinanderzureihen, sondern nach japanischem Muster lassen sie das Zufällige fort, halten und betonen nur die wesentlichen, typischen Erscheinungsformen. Ausserdem finden wir oft, z. B. bei Mackintosh, Olbrich, Pankok, anstelle eines Ornaments, das die Fläche gleichmässig bedeckt, Gruppierungen leicht stilisierter Motive mit einem strengen, den einfachsten geometrischen Figuren angepassten Umriss. In diesen ragen dann geradlinig, parabolisch oder ähnlich, meist jedoch organisch oder technisch konstruktiv gehaltene Linien, Zweige u. dgl. hinein, welche den Übergang zu einer ähnlichen Gruppe vermitteln. Man kann diese Erscheinung wohl nicht so ohne weiteres auf den Japanismus zurückführen. Es ist vielmehr nicht unwahrscheinlich, dass das technisch geschulte Auge der ästhetischen Naturerforscher nicht nur die Form des einzelnen Pflanzenteils wahrnahm,

sondern auch gleichsam intuitiv die konstruktiven organischen Gesetze erkannte, welche die physiologischen und dynamischen Funktionen dieser Teile zu einander beherrschen. Die hierin erkannte Schönheit drängte nach einem Ausdruck, und deshalb trat an die Stelle des alten, mathematisch-architektonischen Additionsornamentes das neue, organisch-malerische Funktionsornament. Über der Reformation des Schmuckes wurde jedoch eine klare, übersichtliche und möglichst praktische Konstruktion nicht vergessen.

Der Belgier van de Velde vor allen, bei uns in Deutschland Peter Behrens, Rich. Riemerschmid, Bruno Paul, Fritz Erler, Bernhard Pankok, in Frankreich Charles Plumet, Alex. Charpentier, Tony Selmersheim, Henri Sauvage und Sorel, sie alle suchen durch eine deutlich hervortretende und dem Auge wohltuende Führung der konstruktiven Linien den Ansprüchen unserer modernen, technischen Anschauung zu genügen. Dadurch prägen sie gleichzeitig dem Hausgerät das Siegel wohldurchdachter Handwerkskunst und organischen Gewachsenseins auf, die in ihrer beruhigenden Wirkung von grösstem Einfluss auf die kräftige, innerlich geschlossene und anheimelnde Stimmung unserer Räume sind.

Die moderne konstruktive Linie bestätigt die Tatsache, dass, je weiter wir uns vom Ausgangspunkt der Kunst des Abendlandes entfernen, bei der immer vollkommener werdenden Annäherung der realen Konstruktion an die ideale Drucklinie alle Kurven, und zwar in derselben natürlichen Folge durchlaufen werden, in welcher die analytische Geometrie sie ableitet. Beruht noch bei den Ägyptern die ganze Konstruktion darauf, dass man eine wuchtige Masse über eine noch breitere, schwerere legte, woraus sich als Verbindung der einzelnen Schwerpunkte die senkrechte Grade ergibt, so stellt sich der konstruktive Fortschritt der Griechen darin dar, dass sie entsprechend der Holztechnik, von der sie ausgingen, die Massen in einzelne Kräfte auflösten, die als Säule und Gebälk in fein abgewogener Funktion zu einander standen. Die Summierung zweier Graden, die im rechten Winkel zu einander

stehen, ist also das konstruktive Prinzip der Griechen. Die Anwendung des Kreisbogens durch die Römer war eine gewaltige technische Bereicherung der Architektur. Der Kreisbogen wurde das Konstruktions- und Ziermotiv (die ja immer mit einander verwandt sind) nicht nur bei den Römern und Byzantinern, sondern er beherrscht auch noch den romanischen Stil, er taucht sogar in der Renaissance, trotz des Fortschrittes der Gotik, wieder auf und steht bei den romanischen Stämmen noch heute in vollen Ehren. Die Gotik verhielt sich zu diesem romanischen Motiv wie die Griechen zu den Ägyptern. In ihrem Streben, in den Gurten- und Gewölbekonstruktionen die Drucklinie noch enger zu umkleiden, führte sie die im Kreisbogen aufsteigende Linie nicht um ein neutrales Zentrum herum wieder zu Boden, sondern liess sie in ihrem flammenden Aufwärtsstreben von einer ihr begegnenden, ebenso schwungvoll aufwärts geführten auffangen und in ihrer luftigen Höhe festhalten. Wenngleich die Renaissance einen Rückgriff zu älteren Dekorationsformen bedeutete, so fehlten ihr besonders in ihrer Weiterentwickelung zum Barock nicht neue konstruktive Ideen. Diese stellen sich in der analytisch-geometrisch nächstliegenden Form, nämlich in der geteilten Ellipse als Kuppelbogenform, in der geschlossenen als Fensterumrahmung sehr häufig dar. Den Übergang zwischen dem Halbkreis und der Ellipse bildet in der Kunstgeschichte sowohl wie in der Geometrie der Korbbogen. Die Ellipse ist die Lieblingskurve des Barock, wie auch die Grundrisse barocker Monumentalbauten beweisen; das Rokoko behielt diese Form noch vielfach bei, bekanntlich spielte sie auch im Louis XVI sowie im Empire im Ornament, als Kranz, Bildumrahmung etc. eine grosse Rolle. Die Konstruktionslinie des modernen Kunstgewerbes sind im wesentlichen die Parabel und Hyperbel, sowie die höheren Kurven z. B. die Kettenbrückenlinie, die sog. Seilkurve, die kubische Parabel, oder etwa die logarithmische Linie. Es ist die Linie, die unsere moderne Eisenindustrie beherrscht, wie wir sie an jeder Maschine, an jedem Brückenbau beobachten können, die Linie unseres Zeitalters

der Technik, die bis zum Höchstmass von Leistungsfähigkeit gesteigerte Kurve, welche als solche auch in die Holzarchitektur und den Möbelbau, ja sogar in den Aufbau des Ornaments übergegangen ist.

Wir gewahren also in der Konstruktion einen wesentlichen Fortschritt, und dieser sowohl wie auch die Bereicherung des Ornamentes geben uns nicht nur die beste Gewähr für die Berechtigung der modernen Bestrebungen und ihre innere Folgerichtigkeit, sondern sie beweisen uns gleichzeitig, dass auch heute wieder wie in früheren Jahrhunderten die Kunst ein getreuer Spiegel des Lebens ist, das sie umgibt. Das Kunstschaffen aller vergangenen Epochen trägt den Stempel ihrer geistigen Bestrebungen und Strömungen. Die ganze phantastische und romantische Poesie, die in der Zeit der Kreuzzüge, des Minnesangs und des Heldengedichtes liegt, treibt auch ihr Spiel in der wehrhaften Architektur und der märchenhaften Ornamentik des romanischen Stils. Die Gotik erzählt uns von dem hochstrebenden Sinn der Bürger, die in engummauerten Städten stolz auf ihren Besitz und ihre Rechte über ihr Gut und ihre Freiheit wachten. Die Humanisten genossen den Rhythmus ihrer neuerstandenen Poeten und Philosophen in den architektonischen Nachbildungen der Hallen, in welchen jene Griechen und Römer gewandelt waren. Der Perrückengeschmack der Barockzeit fand seinen treffenden Ausdruck in den bombastischen Schnörkeln jener Zeit, und die gewaltsamen Bewegungen aller Figuren in der Plastik und Malerei, die prahlerischen Apotheosen jener „Grössen", deren leuchtendstes Vorbild der roi-soleil war, erscheinen uns heute als Symptome jener bis ins Krankhafte gesteigerten pathetischen Weltanschauung, die mit Ausnahme von wenigen Stillen im Lande z. B. Rembrandts, alle in ihren Taumel hineingerissen zu haben schien. Diesem Kultus des Heroischen folgte der Minnedienst der Grazie. Leicht und flatterhaft wie die Zeit der geistreichen Phrase und des Geniessens der flüchtigen Stunde schlingen sich die Ranken des Rokokoornaments an den weissen Wänden empor, das Rokoko ist ein

billet doux der Kunst an ihre Zeit. Das Empire mit seinen gekreuzten Fackeln, seinen Aschenurnen, seinen epitaphienartigen Medaillons, welche die Wände der Gotteshäuser und Friedhöfe in derselben Weise „verzierten“ wie die Wohnhäuser und Tanzsäle, zeigt deutlich die Empfindsamkeit und den Weltschmerz, welche als sogenannte Wertherstimmung auf den Gemütern lasteten.

Zwei Momente des Willens sind es und zwei des Wissens, die unserem modernen Leben sein Gepräge verleihen. Die beiden ersteren: eine ungeheure Anspannung aller Kräfte zur Arbeit und ein ebenso intensives Verlangen nach Lebensgenuss, die beiden letzteren: eine immer höher sich aufbauende Vervollkommnung der Technik und eine immer tiefer schürfende Erkenntnis der Natur. Je nachdem nun eines dieser vier Motive in der Wahl des künstlerischen Ausdrucksmittels stärker zum Durchbruch gelangt, ergeben sich vier Typen von Kunstschaffenden, in denen wir die Träger des „modernen Stils“, die Prinzipien des modernen Kunstgewerbes erkennen. Gruppieren wir einmal nach diesen Gesichtspunkten die verschiedenen Bestrebungen, welche auf eine Erneuerung des Kunstgewerbes hinzielen, so sehen wir zunächst den Ausdruck eines Willens, der den kategorischen Imperativ zur Arbeit verkörpert. Es ist die Form angespanntester Kraft, die keinen sentimentalen Zierat duldet und selbst da, wo sie schmückt, ihr Wesen den konstruktiven, abstrakten Linien einhaucht und ihnen jene ungebrochene Aktivität verleiht, welche wir vor allem als das Kennzeichen dieser Richtung bezeichnen möchten. Hierher gehören van de Velde und seine belgische Schule.

Diesem krystallinisch starren Pfeiler diametral gegenüber erhebt sich in weicheren, phantastischen, manchmal dekadenten Linien das Prinzip des raffiniertesten Luxus. Was nur die Erde an Formen und Farben bietet, das noch die müden Nerven aufpeitschen könnte, gleichviel ob es den glutvollen Interieurs nordafrikanischer Paläste entrissen wird, oder ob ein japanisches Tokonoma seine Reize an diskreten Nüan-

cierungen, an weibisch schlaffen Linien preisgibt, alles wird herbeigetragen, um das rätselvolle Dasein, in dem das Ende der Genussfähigkeit, der Tod, die einzige Gewissheit ist, zu einer Lust — nein, zu einer Wollust — zu gestalten.

Der Unterschied zwischen dieser Gruppe, in der wir Künstler wie Olbrich und George de Feure gewahren, und der erstgenannten ist nicht grösser und nicht kleiner als zwischen Beardsley und Menzel, zwischen Rops und Raffael, denn er ist begründet in den fundamentalsten, ethischen Grundsätzen von zwei ewig unvereinbaren Weltanschauungen.

Dem Boden einer gemeinsamen, wenigstens nicht entgegengesetzten Philosophie ist die Kunst der beiden übrigen Typen entsprossen. Sie hüllen sich weder beständig in die straffen Gewandfalten tiefernster Stoiker, noch auch fortwährend in das farbenrauschende Festkleid der Schüler Epikurs; die Freude, der Genuss ist ihnen der Lohn, die Krone der Arbeit, das Zeichen ihres Adels. Nur in dem stärkeren Vorwiegen der technischen oder malerischen Naturauffassung ist der Faktor gegeben, der sie trennt. Ihre Unterschiede sind also weniger ethischer, als ästhetischer Natur.

Die Vertreter des Technischen, rein Konstruktiven, abstrakt Linearen bilden also die dritte Gruppe; d. h. jene Techniker, welche nicht nur aus dem Hochbau und dem Maschinenbau ihre Konstruktionsgesetze schöpfen wie die erste Gruppe, sondern denen auch die organische Natur ihre geheimnisvollen Werkstätten öffnete. Wenn nun einige von diesen Künstlern z. B. Riemerschmid, Pankok, Erler, Bürck, Berlepsch-Valendas durch Betonung einer schlichten, bürgerlichen Behaglichkeit versuchen, das Banale und Hässliche des alltäglichen Lebens zu bannen und dem Geiste die nötige Sammlung während der Tagesarbeit, die träumerische, fruchtbare Ruhe nach derselben zu verschaffen, wenn andere, wie z. B. Peter Behrens diese Kunst, die wie ein schlichtes Volkslied anmutet, zur ergreifenden Feierlichkeit einer Orgelfuge steigern, so bleiben die Mittel, durch welche sie dieses Ziel zu erreichen bestrebt sind, nicht die zufälligen, individuellen

Formen der Natur selbst, sondern die aus ihnen abstrahierten idealen Linien. Es sind die Leitlinien, an welchen die Natur ihre Kristalle und ihre lebenden Organismen aufbaut, welche da, wo ein Minimum an Materie wie bei Schneesternen, Radiolarien etc. ihre Konstruktionsgesetze nur leicht umschleiert, am deutlichsten hervortreten. Uns diese Märchenpracht, die unter dem Deckglas des Mikroskops lebt, in ihrem Schönheitswert erschlossen und der dekorativen Kunst zugänglich gemacht zu haben, ist nicht zum geringsten Teil das Verdienst des bekannten Naturforschers Häckel[86]).

Während die letztgenannten Kunsthandwerker das einzellige Tier belauschen, den Gesetzen einer Rankenbildung nachspüren und aus der konstruktiven und farbigen Pracht eines Insektenflügels eine ganze Architektur schöpfen, begnügen sich die Künstler der vierten Gruppe mit dem farbigen Abglanz der Natur. Bei ihnen überwiegt eine heitere, fast naive Freude an ihrem zufälligen, stets wechselnden Formen- und Farbenspiel, an den Naturobjekten das tiefsinnige Grübeln über deren Gesetze. Sie verwenden deshalb gerollte Teichrosenblätter als Schubladengriffe wie Majorelle, sie bauen eine „Villa in Rosen“ wie Christiansen, sie beleben das Haus von der untersten Treppenstufe bis zur Wetterfahne mit Pflanzen- und Tiermotiven wie O. Eckmann. Jenen gegenüber, welche die in der Natur verborgenen Gesetze herausreissen, tragen diese sogar noch etwas in sie hinein, was die „Dinge an sich“ nicht haben, sie symbolisieren und anthropomorphisieren die Gebilde der Natur und durchtränken sie mit ihrer Phantasie. Der Schwan ist ihnen nicht Cygnus olor Vieill., der Frosch nicht Rana temporaria Auct., sondern der erste das Symbol der Majestät, der andere das Bild einer komischen Protzigkeit.

Von diesen Auffassungen wird häufig genug die Art und Weise diktiert, die Naturobjekte zu stilisieren.

Man denke nur an Bing und Groendahls Porzellane, und man wird erstaunen über den Reichtum an Temperament und psychologischer Feinheit in Tierbildern, die sogar in der menschlichen Figur zum Ausdruck zu bringen die ganze Kraft

eines hervorragenden Künstlers in Anspruch nehmen würde. Nicht das exakte Naturstudium, nicht die unermüdliche Beobachtung eines Wissenschaftlers ist der Gipfel ihrer Kunst, wie man gern behauptet, denn die Photographie ist ungleich „exakter", das Stillleben koloristisch naturgetreuer; was uns bei diesen Künstlern fesselt, ist die Seele, welche sie den von ihnen geschaffenen Typen einhauchen. Diese Wirkung beruht im Grunde genommen darauf, dass sie Erinnerungsbilder in uns wecken, die in unserer eigenen Seele entstanden, wenn wir die Natur nicht durch die kritische Lupe des Zoologen, des Botanikers betrachteten, sondern unvermittelt mit den Augen eines Künstlers, eines Kindes, eines Poeten, eines Menschen, der seine eigene Seele in ihre Erscheinungen legt.

Natürlich haben sich an diese vier Haupttypen manche Künstler mehr oder weniger eng angeschlossen; wie an den Vierungspfeilern alte und junge Dienste emporschiessen, wie diese von den Grundpfeilern abzweigen und in den Gewölberippen die weiten Räume kühn überspannen, so streben auch manche Modernen eine Vereinigung der Vorzüge zweier Schulen an und geben dadurch dem Gesamtbild des heutigen Kunstgewerbes den Charakter eines scheinbar willkürlichen, unentwirrbaren Netzgewölbes.

So gross aber auch die Unterschiede sein mögen, welche in dem Schaffen dieser Künstler zu Tage treten, ein Losungswort haben alle auf ihre Fahne geschrieben: Wahrheit! Wahrheit, d. h. Augenscheinlichkeit und Zweckmässigkeit in der Konstruktion! Wahrheit, d. h. unverschleierte Echtheit im Material!

Die Ehre, als erster diese Forderung wieder aufgestellt zu haben, gebührt wohl dem grossen Reorganisator unserer Architektur Gottfried Semper, und in gleichem Sinne spricht sich Ruskin aus, wenn er in seinen „Sieben Leuchtern der Baukunst" schreibt: „Niemand braucht Ornamente in dieser Welt, aber jeder braucht Echtheit und Ganzheit. Lasst Eure Wände so kahl wie ein gehobeltes Brett, oder baut sie aus gebackenem Strassenschmutz oder Stroh, aber beklebt sie nicht mit Lügen".

Nun, da die Lüge verbannt war, konnte man auch der Farbe[87]) wieder einen Einfluss auf die Ausschmückung des Heims gewähren, der Farbe, die nicht dazu dient, Unvollkommenheiten des Materials zu verbergen, sondern die Schönheiten desselben erst zur Geltung bringt, wie die farbigen Beizen unserer weichen Hölzer beweisen. Im Anfange der neuen kunstgewerblichen Bewegung hatte man gerade auf die Farbe seine grössten Hoffnungen gesetzt, und die III. Kunstgewerbliche Ausstellung zu Dresden 1906 hat die Berechtigung dieser Hoffnungen vollauf erwiesen. Nicht mehr das „Zusammengehen" der Einzelfarben zu dem Atelierton der Renaissance (im Künstlerjargon braune Sauce genannt), nicht mehr der süssliche Akkord des Rokoko von Rosa und Himmelblau, nicht mehr die kalte Stimmung auf Weiss und Gold wie im Empire sind das Ideal der modernen Innenkunst. Es ist vielmehr das zielbewusste Nebeneinanderstellen von zwei oder mehr Farben in fein berechneter Abtönung, oft auch nur von mehreren Nüancen derselben Grundfarbe, in welcher dann Blumenschmuck, Bilder, Vasen u. s. w. die Konzentrationspunkte bilden. Jedenfalls aber ist die koloristische Stimmung dem besonderen Zweck des Raumes angepasst und sucht eine demselben entsprechende psychische, suggestive Impression zu vermitteln.

Eine Farbe, die bereits vor hundert Jahren eine grosse Rolle spielte, kehrt jetzt auch wieder, aber sie verdankt ihr neues Aufleben einer ganz modernen Forderung, nämlich dem Gesetze der Hygiene. Es ist das reine Weiss. Sein Einfluss erstreckt sich vornehmlich auf Schlaf- und Badezimmer, wo es ein sicherer Schutz gegen den Staub ist. In England und Österreich hält man vielfach auch die einfache Holzvertäfelung der Wände anderer Zimmer sowie die durch Holzleisten in quadratische Felder abgeteilten Decken in dieser Farbe. Eine geradezu auffällige Vorliebe für dieselbe zeigen die Arbeiten der „Wiener Werkstätten" unter Joseph Hoffmann und Kolo Moser.

II. Äussere Beeinflussungen des europäischen und des deutschen Kunstgewerbes im besonderen.

Japan.

Eine fruchtbare Wirkung auf das europäische Kunstgewerbe übte, wie schon so manchmal früher, die Kunst des fernen Orients, besonders des Inselreichs Japan[88]). Zunächst lehren uns die japanischen Arbeiten in der Natur eine immer frische Quelle der Inspiration zu finden. Der eindringlichen Genauigkeit, mit welcher die „Kinder des Reiches der Sonne" den Organismus einer Blume oder eines Insektes analysieren, verdanken sie ihre zahllosen Motive für Formen und Ornamente. Nun steht ja auch bei uns dieses Studium in schönster Blüte, und einer unserer Meister, der dieses Gebiet vielleicht am meisten beherrschte, nämlich Otto Eckmann, gestand selbst zu, seine Anregung hierfür japanischen Holzschnitten zu verdanken. Das scharf beobachtende Auge des Japaners ist durch die unermüdliche Naturbeobachtung so sehr geschult, dass es einen Punkt in einer Bewegung so schnell und sicher wahrnimmt, wie unsere Momentkamera. Voll Bewunderung sehen wir, wie z. B. die einzelnen Phasen des Vogelfluges festgehalten werden. Diese Technik des Zeichenpinsels, dieser Impressionismus der Bewegung führen den Künstler zu der spezifisch japanischen Stilisierung. Durch Ausschaltung alles Unwesentlichen, sogar des Schattens, gibt er mit einigen charakteristischen Strichen eine fest umgrenzte Vorstellung. Hierdurch allein stehen die japanischen Malereien dem Ornament in unserem Sinne schon sehr nahe. Der Japaner selbst kennt keinen Unterschied zwischen „hoher" und „angewandter" Kunst, wie uns die Korin und Hokusai beweisen, die zeichneten, in Lack malten, Kämme und Inros schufen. Ausser dieser technischen Vollkommenheit ist den Japanern, wie den Orientalen überhaupt, ein eminentes Feingefühl für lineare und koloristische Reize eigen. Dank einer Jahrhunderte alten Tradition, die jedoch niemals zur Schablone erstarrte, sondern stets mit der Natur in lebendiger Fühlung blieb, herrscht im

japanischen Ornament, mag es nun an Leitlinien aufgebaut oder frei komponiert sein, eine solche Fülle von Linienrhythmus, dass wir ihm kaum etwas ähnlich fein Empfundenes an die Seite stellen können. Unser geometrisch abgeschlossenes Ornament, das sich in seinen linearen Motiven auf wenig Figuren: Kreis, Palmette, Mäander und Spirale beschränkte, erfuhr durch die in ihrem organischen Rhythmus erkannten Vegetationsformen von schlanken, biegsamen Stengeln, phantastisch bizarren Zweig- und Wurzelverschlingungen eine wesentliche Bereicherung. Die eigenartige Prägung, welche unsere dekorativen Muster durch die japanische „Wellenlinie" bekamen, artete besonders oft bei modernen Stoffen und Tapeten in einen Manierismus aus, den man wohl als „Serpentinstil" bezeichnet hat. Es ist ein Produkt jener Spekulanten, die aus dem Worte „moderne Kunst" immer nur das Wort „Mode" heraushören, jedoch den starken Anregungen gegenüber, welche die Kunst Englands, Belgiens und Deutschlands von Japan empfangen und wirklich verstanden hat, ziemlich belanglos. Eine weitere typische Erscheinung, welche seit der tiefer gewordenen Kenntnis japanischer Kunst in unserem Ornament sich bemerkbar macht, ist die scheinbar willkürliche, dabei jedoch feingefühlte Abwägung der Flächen. An die Stelle der klassischen Symmetrie trat die Eurhythmie, und man hat beim Entwurf eines freien Ornaments wieder gelernt darauf zu sehen, wie es „im Rahmen sitzt". Neben der Linie ist auch in der Farbe Japan für uns in mancher Hinsicht mustergültig geworden. Diese Verfeinerung des Sinnes für Tonwerte reformierte in England die Textil- und Tapetenfabrikation, in Frankreich die Feuerkünste: Keramik und Glasarbeiten. Die französischen Künstler wandten sich begeistert durch die Schönheit des „geflammten" chinesischen Porzellans und des japanischen Steinzeugs der Kunst des Brennofens zu. Die Technik wurde immer vollkommener, das Spiel der Emailflüsse immer feuriger und intensiver; und so kam es, dass die französischen Keramiker ihrer Kunst innerhalb zwanzig Jahren ein orientalisches Gepräge verliehen.

Auch in den Feinheiten der dänischen und schwedischen Porzellane zeigen sich deutlich japanische Einflüsse, die in den Werken von Hirodo oder Nabeshima ihr Vorbild haben, ebenso in den Arbeiten der Manufaktur von Sèvres.

Die Niederlande.

Dass sich die Kunst der Niederlande malaiischen, japanischen und anderen überseeischen Einflüssen nicht entziehen konnte, überrascht uns bei dem Mutterlande so vieler Kolonien eben so wenig wie die Tatsache, dass die indische Kunst ihren Weg nach England und Schottland fand. Für uns sind jedenfalls die Beziehungen wichtiger, welche zwischen dem englischen, belgischen und unserem deutschen Kunstgewerbe bestehen.

England.

Von den Engländern lernen wir die praktische Gestaltung des Landhauses[89]), das nicht auf die Strassenpassanten Rücksicht nimmt, sondern sich einzig und allein den Bedürfnissen und Bequemlichkeiten seines Besitzers anpasst. Das englische Haus wendet sich nicht selten ganz von der Strasse ab, und nur seinem Herrn bietet es seine stimmungsvollen Reize. Diese bestehen nun nicht, wie so oft in unseren „Villen", in Reminiszenzen an einen italienischen Palazzo, an eine gotische Burg oder ein Patrizierhaus der Renaissance, sondern in der behaglichsten Wohnlichkeit, in der liebenswürdigsten Intimität seiner Räume, in der stolzen Ehrlichkeit seines Baumaterials. Man hat auch in Deutschland oft genug versucht „englisch" zu bauen, blieb aber meist in stilistischen Äusserlichkeiten befangen. So konnte man sich kaum noch eine Villa ohne Halle denken, die zwar Gelegenheit zu einer interessanten Treppenanlage bietet, deren wohnlicher Wert jedoch mit dem Raume, den sie beansprucht, in keiner vernünftigen Proportion steht. Dem gegenüber ist gerade die Sparsamkeit in Konstruktion und Ausmessungen, die sorgfältigste Ausnützung jedes Winkels erster englischer Grundsatz. Dieselbe rationelle Bauweise, welche die Praxis als oberste Lehrmeisterin der Ästhe-

tik aufstellt, verlangt ein natürliches, ungezwungenes Herauswachsen des architektonischen Organismus aus der eingehenden Überlegung des spezifischen Charakters der Einzelräume. Am siegreichsten und einschneidendsten hat sich die moderne englische Bewegung wohl auf dem Felde der Flachmusterdekorationen erwiesen. Nachdem die Präraffaeliten und die Japaner einmal den Anstoss gegeben hatten, erzielte die keck zugreifende Art der Engländer in Plakaten, Tapeten, Stoffen, Buchschmuck, Exlibris u. s. w. sehr grosse Erfolge. Sie fanden nicht nur Kopisten, sondern regten auch andere Künstler an, statt aus einem klassischen Ornamentenschatz aus der Natur ihre Motive zu holen, sie dort mit den klaren Augen eines Quattrocentisten zu sehen und mit der feinen Hand eines Japaners zu formen[90]).

Belgien.

Das belgische Prinzip kennzeichnet sich hauptsächlich durch das Hervortreten der Linie. Hier ist ihr Kultus unter der energischen Führung van de Veldes in Konstruktion und Ornament bis zum radikalen Absolutismus durchgeführt. Die Prinzipien, welche dieser Künstler in seinen beiden literarischen Hauptwerken: Renaissance im Kunstgewerbe[91]) und Kunstgewerbliche Laienpredigten[92]) niedergelegt hat, wiederzugeben, soll in Folgendem versucht werden.

Van de Velde betont die Vernunft und die Logik als Basis alles Kunstschaffens und erklärt, dass ihn mehr eine moralische Notwendigkeit als eine ästhetische Reflexion dazu geführt habe, allem Falschen und Unwahrscheinlichen den Krieg zu erklären und die lange missverstandenen Kunstgesetze des Altertums neu zu formulieren. Wenngleich die antike und die gotische Schönheit nach seiner Ansicht frühzeitig dahingewelkt waren, so war doch der Boden, dem beide entsprossen, noch zeugungsfähig, und im Lichte der Vernunft musste aus der reinen Notwendigkeit eine neue Saat aufkeimen, die zwar keine exotischen Blüten zur Schau trug, aber in ihren Ähren das gesunde, kräftige Brot reifen liess.

nach dem wir alle verlangten, und statt dessen man uns so lange nur überzuckerte Südfrüchte geboten hatte. Die Schönheit des 19. Jahrhunderts lag auf einem Gebiete, auf dem man ihm immer seine Hässlichkeit vorgeworfen hatte. Selbst die Augen eines Ruskin und Morris hatten die erstickende, physisch und sozialmoralisch dunstige Atmosphäre, welche die Maschinen um sich verbreiteten, nicht zu durchdringen vermocht; selbst sie hatten die neue Schönheit nicht erkannt, welche in eben diesen Maschinen zum Ausdruck kam. Und doch liegt in der Reinheit ihrer Linien, in der Kongruenz des Gedankens und seines Ausdrucks, in der leichten Kraftentfaltung ihrer harmonischen Massen so viel Schönheit, dass man sich über die strafwürdige Gleichgültigkeit wundern muss, mit welcher man die unvergleichlich schönen Formen des elektrischen Glühkörpers, einer prächtig geschwungenen Brücke den Händen jener gewinnsüchtigen Industriellen überliess, welche die niedrigen Ausgeburten einer abgeschmackten Verzierungssucht daran anbrachten, weil sie auf den Beifall und das Geld eines „profanum vulgus" spekulierten. Die Ingenieure, welche am Beginn des neuen Stiles stehen, haben deshalb, ohne es zu wissen und zu wollen, wahrhaft und rein Künstlerisches geleistet, weil sie nur nach den Grundsätzen der Vernunft, unterstützt durch eine genaue Kenntnis des Materials Werke schufen, deren äusseres Ansehen ihre wesentlichen Bestandteile, die Formen und ihre Zwecke mit Klarheit erkennen lässt.

Das Ornament, welches bei den Griechen teils symbolischer, teils geometrischer Art war, jedenfalls aber seinen abstrakten Charakter bewahrte, verlor ausserhalb der griechischen Kultur seine Bedeutung und überwucherte den architektonischen Organismus des Kunstwerks derart, dass dieses darunter zugrunde gehen musste. Die Aufgabe unserer Zeit ist es nun, jene uns unverständlichen Zierformen auszurotten, das Ornament nur da zu gestatten, wo es durch sein Spiel von Licht und Schatten Leben in eine sonst zu gleichmässig erhellte Fläche bringt, durch seinen Rhythmus den Raum

gliedert und die Funktionen der architektonischen Glieder hervortreten lässt. Aus gedankenloser Nachahmungssucht hatte man im Glauben, den Geist der Antike erfasst zu haben, Werke, die an und für sich organisches Leben besassen, z. B. einen Stoff durch Einwirken von Blumen, ein Holz durch Einschnitzen von Figuren zu verzieren gesucht und hatte so die spezifische Schönheit des Materials beeinträchtigt, die beim Tuch in seinem reichen Faltenwurf, beim Holz in seinem lebhaften Aderspiel besteht. Man hatte die natürliche Schönheit der Dinge entthront, und an ihrer Stelle herrschte nun die abgeschmackteste Willkür. Die Reorganisation des Ornaments im Sinne van de Veldes geht von dem Gedanken aus, alle Symbole, allen Zierat, den Tier- und Pflanzenwelt selbst in noch so entkörperter, stilisierter Form uns bieten, fallen zu lassen und an ihre Stelle die Linie zu setzen, die Kurve, welche auch dann, wenn sie dem Techniker zu kompliziert erscheint, nichts anderes darstellt als eine Kraft, als eine Bewegung, die aus Kräften resultiert, und die durch Verschmelzung mit ähnlichen, korrespondierenden Linien in Wirkung und Gegenwirkung, in Spiel und Widerspiel ein dem Auge wohltuendes, künstlerisches Ganzes, ein Ornament entstehen lässt. Die Japaner und modernen Belgier haben uns wieder gelehrt zu sehen, wie die Linien sich fliehen und suchen, wie sie sich neigen und beugen, sich umschlingen und emporjauchzen oder müde und traumverloren irren und sich nach Ruhe sehnen. Hier darf man nun nicht annehmen, dass alle diese linearen Ornamente ohne Ausnahme ihr Dasein einer mathematisch-spekulativen Geistestätigkeit verdankten; zum Teil haben sie ihr Vorbild, oder besser ihre Parallelerscheinung in der Natur, und zwar überall da, wo eine fliessende Linie der Einwirkung anderer Kräfte unterliegt, wie etwa beim Strome, der sich vor einem Felsen staut, ausweicht und die Breite seiner Fluten erweitert, ebenso beim flackernden Feuer und dem flammenden Fluss der Linien eines geschliffenen Achates. Dadurch, dass van de Veldes genialer Blick den Rhythmus solcher Naturerscheinungen er-

kannte und sie aus dem konkreten Sein in die ideale Sphäre der abstrakten Linien und Formen rückte, hat er die Kunst um ein bis dahin ungekanntes Ausdrucksmittel unschätzbar bereichert. So viel über van de Veldes Grundsätze.

Wären sie die einzig berechtigten, so müssten wir wohl einen grossen Teil des deutschen Kunstgewerbes, z. B. das ganze Werk Eckmanns, als völlig unkünstlerisch ansehen.

Während die meisten deutschen Künstler von den Formen ausgehen, welche die Natur uns an die Hand gibt, lehnt sich van de Velde mehr an die exakten Wissenschaften und Naturerscheinungen, die in dem Ausgleich verschiedener Aggregatzustände oder verschiedener Schwere z. B. ihren Grund haben. Entschieden dankbar dafür müssen wir ihm sein, dass er uns die Augen öffnete für die Schönheit der reinen Konstruktionslinie, die ihren Adel in ihrer schlichten Wahrheit und ihrer eleganten Kraftentfaltung trägt. In der Ornamentik jedoch legt er sich selbst eine asketische Beschränkung auf. Zwar zeigt er uns in klarster Weise den dynamischen Wert der Linie und eröffnet uns hier eine noch unabsehbare Perspektive auf eine Linienkunst, deren harmonischer Aufbau nach wissenschaftlichen Gesetzen erfolgen soll; jedoch sehen wir in der Grösse dieser Idee keinen Grund, unsere anderen Künstler deswegen geringer zu schätzen, weil sie noch naturfreudiger, man möchte dem geistreichen Raffinement van de Veldes gegenüber fast sagen, weil sie noch naiver sind. Das Symbol sowie das geometrische Motiv, welche die Ornamentik von den Zeiten der Pharaonen bis zu der Blüte der von van de Velde selbst verherrlichten Gotik beherrschen, die sogar in der Zierkunst der Japaner, welche darin unbestrittene Meister sind, einen überwiegenden Einfluss ausüben, verwirft er, weil er glaubt etwas gefunden zu haben, das in seiner Unabhängigkeit von jeder vergänglichen Form einen unvergänglichen Wert besitzt. Freilich ergibt sich daraus ein Stil, der nicht jedem Temperament angemessen ist, und van de Velde wird sich damit abfinden müssen, dass der deutsche Süden sich wohl noch recht lange an Richtungen halten wird, die weniger abstrakt,

weniger mathematisch-spekulativ sind, die vielmehr jene eigene rheinische Poesie, jene südliche Lebensfreudigkeit an sich tragen, welche aus dem intimeren Leben dieser Stämme in und mit der Natur erwächst und in der Natur wieder ihre harmonische Resonanz findet. Und wenn nun diese ganze epochemachende Erfindung der belgischen Linienkunst gar nichts Neues wäre! Es gibt eine grosse Anzahl japanischer Malereien und Drucke, auf denen die Linien der gerafften Gewandsäume eine verzweifelte Ähnlichkeit mit modern vlämischen Motiven aufweisen, und es gibt Tanzschilde auf Neu-Guinea, die van de Velde entworfen haben könnte, wenn nicht die Papuas sie geschnitzt hätten. In diesem Falle können wir uns des Gedankens nicht erwehren, dass wir unserer deutschen Kunst einen grösseren Gefallen tun, wenn wir ihr einen Strauss von Blüten aus unseren deutschen Wäldern, aus unseren deutschen Gärten zu Füssen legen, als wenn wir sie mit den wunderlichsten Orchideen überschütten. Noch eine andere Erwägung sollte uns dazu führen, dass wir uns auf unsere deutsche Eigenart besinnen. In van de Velde hat die Reaktion gegen den figürlichen Schmuck, der in seiner sinnlosen Fülle das Kunstgewerbe der Jahre 1870 bis 95 überflutete, ihren leidenschaftlichsten Ausdruck gefunden. Darin liegt die Grösse van de Veldescher Kunst, aber auch ihr Verhängnis. Es liegt etwas Tragisches in dem Gedanken, dass das gewaltige Werk dieses Mannes zwar einen künstlerischen Höhepunkt darstellt, eine Höhe, die seinen Arbeiten jenes unnachahmliche individuelle Gepräge gibt, dass jedoch das Pendel, welches in diesem Punkte seine grösste Ausschlagsweite erreicht, bald nach der Gegenseite zurückfallen muss. Es ist mit Sicherheit zu erwarten, dass man nach einer längeren Zeit asketischer Beschränkung auf die abstrakte Linie wieder die Sehnsucht nach lebenswarmem, figürlichem Ornament empfinden wird, und zwar um so tiefer, je länger wir es entbehren mussten. Man wird die rhythmische Überlegenheit der „angewandten“ Linie über die Phantasiekurve einsehen. Deshalb sollten wir Deutschen uns nicht zurückhalten

lassen, unserer angeborenen Neigung zu folgen, in all unser Schaffen ernste oder liebe Gedanken einzuflechten und diesen durch symbolische Formen Ausdruck zu verleihen[93]).

III. Die Ästhetik des modernen Kunstgewerbes.

Wie wir aus der ganzen Bewegung ersehen, hat sich unter der Ära unserer im Kunstgewerbe schaffenden Künstler eine Verschiebung der ästhetischen Fundamentalbegriffe vollzogen. Zunächst musste es uns auffallen, dass sich Künstler überhaupt mit dem Handwerk beschäftigen, dass diejenigen, welche vorher Bilder gemalt, Statuen gemeisselt, Häuser und Paläste errichtet, sich nunmehr daran machten zu sticken, Keramiken zu formen und zu brennen, Tischlerarbeiten zu verrichten, sich am Webstuhl und der Buchdruckerpresse zu beschäftigen, edle und unedle Metalle zu schmieden. Nach der Ansicht, die in den Schriften von Ruskin, Morris, Crane und van de Velde ausgesprochen ist, haben jedoch diese Beschäftigungen für einen wahren Künstler nichts Entehrendes. Sie sind im Gegenteil seine eigentliche Sphäre so gut wie die Malerei, Plastik und Architektur. Die letztere im eigentlichen Sinne vereinigt unter sich alle Künste als ebenso viele Gehilfinnen, in ihr als einem Zentrum treffen sich alle die verschiedenen Zweige der dekorativen Kunst. Und dekorativ waren ja anfangs auch Malerei und Plastik, bis nach dem Verfall der Gotik die Prunksucht der Renaissancepatrizier die Statue und das Gemälde in ihren Privatbesitz brachten. Van de Velde glaubt, dass die so erfolgte Trennung der Künste, die Entwickelung der Tafelmalerei z. B. aus der Fresko- und Glasmalerei ein grosses Unheil bedeutete. „Weder die heutige Form von Gemälde noch Statue ist aus einem wirklichen Bedürfnis hervorgegangen: sobald beide selbständig zu werden begannen und aus eigener Kraft ein eigenes Leben zu leben anfingen, wurde ihre Mitarbeit an der Entwickelung der Kunst nicht bloss sehr fragwürdig, sondern eher nachteilig." Um einen so exzentrischen Standpunkt im modernen Kunstgewerbe einzunehmen, muss man wohl auch

jene einseitige, tendenziös gefärbte Auffassung der Kunstgeschichte mit van de Velde teilen; darin behält er allerdings recht, dass die dekorativen Schwesterkünste der Malerei, der Architektur und Plastik seit den Tagen der Renaissance die Rolle des Aschenbrödels spielen mussten. Die Malerei, Plastik und Architektur standen nun als „schöne Künste" den übrigen dekorativen Künsten gegenüber, die man verächtlich „Künste zweiten Ranges" später „dekorative Künste", „arts mineurs", schliesslich industrielle Künste nannte. Den ersten Fortschritt in der Wertschätzung bildet der Ausdruck „auf die Industrie angewandte Künste." Die Industrie vereinigt nach van de Velde alle Künste unter sich: „Sie hat die Metallkonstruktion, ja sogar den Maschinenbau in den Bereich der Kunst gezogen." Die völlige, ideale Einheit der Künste wieder herzustellen, ist die Aufgabe unserer modernen Kunsthandwerker, sei es, dass sie an diesem Werke arbeiten als Keramiker, Goldschmiede, Glasmacher, Sticker, Mosaicisten, Schmiede, Möbelbauer, als Erfinder von Tapeten und Geweben, sei es, dass sie all die edlen Steine dieser Techniken in eine Krone fassen, wie sie auf dem Haupte der Männer wie van de Velde, Morris oder Behrens strahlt. Diese Vereinigung aller jener Künste, die wir als Wohnkunst bezeichnen möchten, ist das, was die Engländer „architektonische Kunst" nennen. William Morris gibt im fünften Bändchen seiner „Kunsthoffnungen und Kunstsorgen", welches er überschreibt: „Die Aussichten der Architektur in der Zivilisation" folgende Definition: „Architektur ist die Vereinigung der sich gegenseitig stützenden und harmonisch einander untergeordneten Künste — ist die Gestaltung der notwendigen, täglichen Gebrauchsgegenstände zu Kunstwerken."

Jedoch nicht nur den Begriff der architektonischen Kunst dehnt er weiter aus, auch dem Begriff Kunst selbst gibt er unabsehbare Grenzen, wenn er sagt: „Was ich unter wirklicher Kunst verstehe, ist die durch den Menschen zum Ausdruck kommende Freude an der Arbeit."

Hieraus ergibt sich mit Leichtigkeit die Devise der neuen

Handwerkskunst: Kunst in allem! und Kunst für alle! Wie viel ist nicht schon unter diesen Schlagworten gesündigt worden. Ruskin, Morris, Crane gehen von dem Prinzip aus, nur Handarbeit sei künstlerisch schön, alle Maschinenarbeit aber als seelenlose Schablone zu verwerfen. Den ganzen Hass gegen die jetzige Gesellschaftsordnung lassen sie an den armen Maschinen aus, die doch wahllos im Spiel ihrer Eisenarme Hässliches und Schönes entstehen lassen. Wenn wir den tieferen Gründen für diese Feindschaft nachforschen wollen, so müssen wir uns vergegenwärtigen, mit welcher Bitterkeit die charakterlosen Erzeugnisse des Industrialismus zu jener Zeit die Seele der drei genannten Künstler erfüllen mussten, als sie in den Kampf um die Kunst eintraten. Auf der einen Seite sahen sie die treuherzigen Arbeiten gotischer Handwerkskunst. Da gab es noch keine Materiallügen, keine falsche Ornamentik, alles war so ehrlich und echt. Das einfache Handwerkszeug und die Einzelherstellung zwangen die Künstler förmlich dazu, die Schönheiten des Materials auszunutzen, durch die vielen kleinen Zufälligkeiten während der Arbeit wurde das Ornament beeinflusst. Es war ein künstlerischer Genuss, beim Anblick eines mittelalterlichen kunstgewerblichen Gegenstandes alle jene reizvollen Einzelheiten bei seiner Herstellung, die in den Spuren des Treibhammers, des Grabstichels verzeichnet waren, noch einmal zu erleben und die Freude des Schaffens, die den Künstler beseelt hatte, noch einmal durchzukosten. Man dachte dann wohl mit Sehnsucht an jene glücklichen, naiven Zeiten, da die Arbeit ein Genuss war, der Handwerker ein Künstler. Wie sah dem gegenüber das Hausgerät des technischen Zeitalters aus? Das Material war Lüge, es sollte kostbarer scheinen als es war, das hatten die Maschinen ermöglicht, mit denen man die Fourniere und Abziehbögen herstellte, das Ornament war Lüge, es war mit Hilfe von Maschinen zu Tausenden angefertigt und aufgeklebt worden, nichts von Individualität, nichts von Seele in den Massenartikeln, der Arbeiter selbst zum seelenlosen Bestandteil einer seelenlosen Maschine herabgewürdigt, die Arbeit

eine Qual. Kann es uns demnach Wunder nehmen, wenn Ruskin, Morris, Walter Crane bei der Leidenschaftlichkeit, die sie mit allen grossen Männern teilen, begeisterte Verehrer mittelalterlicher Handwerkskunst, erbitterte Gegner des modernen Industrialismus wurden?

Durch die Tiefe ihres künstlerischen und sozialen Empfindens liessen sich diese Männer, die eben mehr Künstler und Dichter, als nüchterne, rechnerische Naturen waren, dazu führen, der Maschine alle Schuld an den bestehenden Verhältnissen aufzubürden, sie liessen sich zu der Erklärung hinreissen, dass jede Handarbeit an und für sich schön, jede Maschinenarbeit an und für sich hässlich sei. Unsere eigene Meinung über das Verhältnis von Kunst und Industrie werden wir später in Kürze darlegen, vorausschicken wollen wir nur, dass wir mit van de Velde überzeugt sind: die Maschinen, die der geniale Belgier zu den Kunstgegenständen selbst rechnet, werden all das Böse, das sie angerichtet haben, einmal wieder gut machen. Kunst in allem heisst also: Schönheit in allem, es heisst überall möglichste Zweckmässigkeit, augenscheinliche Konstruktion, echtes Material, Ausnützung seiner spezifischen Qualitäten.

Dieses Prinzip, nicht mehr und nicht weniger, enthält die ganze und einzige Ästhetik derer um van de Velde in völlig erschöpfender Weise. Jedem Werk von Menschenhand, das diesen Forderungen genügt, erkennen sie das Prädikat „schön" zu und reihen es in die Kategorie der Kunstwerke ein, unter denen eine mit allem technischen Raffinement erbaute Dampfmaschine von dem konsequenten Vandeveldianer einen höheren Platz angewiesen bekommt, als die ganze schimmernde Pracht von Versailles zusammengenommen.

Für die meisten übrigen Künstler ist jedoch das radikale belgische Prinzip nur eine conditio sine qua non; auch sie verdammen die Lüge in Form und Farbe, in den auf rein technischer Grundlage geschaffenen Gegenständen erblicken sie jedoch erst die Basis ihrer künstlerischen Tätigkeit, ihrer sinnenfreudigen Schaffenslust. Die Erzeugnisse der Statik

und Dynamik bilden nur das Skelett, das sie mit ihren schöpferischen Launen und Ideen, mit Natur- und Phantasieformen umkleiden und so erst zu künstlerischem Leben, zur Schönheit erwecken, was „bis dahin nur starr, logisch, praktisch“ war.

Es ist über die künstlerische Berechtigung dieser beiden Schulen viel gestritten worden, ein langer, erbitterter Streit, der jedoch eine grössere Unklarheit und Verwirrung nicht hätte zeitigen können, als sie jetzt existiert. Um hier einen ungetrübten Blick zu erlangen, müssen wir auf die Grundbegriffe der Ästhetik zurückgehen. „Schön“ heisst, subjektiv genommen, dasjenige, was unserem Bedürfnis, zwischen Sein und Schein, zwischen sinnlicher Wahrnehmung und geistiger Erkenntnis gegenseitige Beziehungen zu schaffen, in angenehmer und wohltuender Weise entspricht. Nun kann aber unser Erkennen je nach der Abhängigkeit von den Dingen auf einer dreifachen Stufe der Klarheit stehen. Es kann erstens von den Dingen ganz gefangen genommen werden, der Schein beherrscht das Erkennen vollständig, daraus ergibt sich die Illusion. Oder zweitens: Die Erkenntnis erfasst die Dinge zwar in der zufälligen Erscheinung, die sie bieten, dringt jedoch unter Zuhilfenahme naheliegender, allgemein gültiger Erkenntnisformen und Erinnerungsbilder tiefer in das Wesen derselben ein, Schein und Sein vermengen sich zum verschleierten, symbolischen Denken; und drittens: der Geist ergreift das Ding in seinem ganzen Sein und nach den allgemeinen Gesetzen seiner Wesenheit, er beherrscht das Ding vollkommen in klarer, völlig ungetrübter Erkenntnis. Hier soll nun nicht behauptet werden, dass die ästhetischen Empfindungen reine Akte des Erkennens seien, wohl aber dürfen wir annehmen, (und die Erfahrung bestätigt dieses) dass jeder der drei Stufen der Erkenntnisklarheit, die wir als den Habitus der Erkenntnis bezeichnen möchten, eine entsprechende Modifikation der ästhetischen Bedürfnisse und Forderungen gegenübersteht.

Auf das Kunstgewerbe angewendet, ergeben diese Prä-

missen folgendes: Für den Geist auf der untersten Stufe des Erkennens entspricht ein Gegenstand den ästhetischen Forderungen bereits, wenn der Schein das Sein völlig umschleiert, wenn Inhalt und Form verschiedener Dinge in spielerischer, überraschender Weise vereinigt sind. Hierher gehören Schmetterlinge und Libellen als Schmuckgegenstände, Weintrauben als Beleuchtungskörper, Münchener Kindln und Bismarckköpfe als Bierseidel, und wie jene in unendlicher Zahl auf den Markt kommenden Attrappen alle heissen mögen.

Ist diese Verquickung zweier scheinbar heterogener Momente wenigstens leicht motiviert und nicht zu sehr gezwungen, so entsteht meist eine komische Wirkung, die auf kindliche Gemüter und ihresgleichen ihren Eindruck nicht verfehlen mag. Dieser Umstand jedoch macht es dem Gebildeten unmöglich, derartige Gegenstände beständig um sich zu haben, denn der beste Witz wird unerträglich, wenn man ihn alle Tage zu hören gezwungen ist. Ist aber diese Vereinigung gewaltsam und unnatürlich, so ist sie als eine ästhetische Rohheit zu verwerfen.

Dem nächst höheren Habitus der Erkenntnis, der mittelbaren Anschauung entspricht die Anwendung des Symbols in der Technik des Kunstgewerbes. Die Kinder dieses Geistes besitzen nicht die Kraft, die Schönheit der Dinge in ihrem natürlichen Sein, in der Gesetzmässigkeit ihrer Form zu erkennen. Um aber die Gegenstände schön zu gestalten, umgeben sie dieselben mit dem, was ihnen schön erscheint, nämlich mit Bildern des sinnlich Angenehmen, mit den konventionellen Symbolen der Schönheit z. B. Blumen, Schmetterlingen, Mädchenköpfen, Pfauen und ähnlichen Dingen. Es sind das dieselben Motive, die in der Malerei, wenn nicht eine kräftige Technik und geniale Anschauungsweise sie in die künstlerische Sphäre emporreisst, so gern in jener romanhaft-sentimentalen Manier behandelt werden, die man unter Malern mit dem Namen „Kitsch“ bezeichnet. Man kann wohl behaupten, dass das meiste uns heute im Kunstgewerbe Angebotene auf dieser Art ästhetischer Anschauung beruht, die

wir als die weibliche charakterisieren möchten. Denn wenn man von uns verlangt, dass wir einen Stoff deshalb für schön halten sollen, weil bunte Vögel in ihm eingewebt sind, dass wir einen Schrank und einen Stuhl schön finden sollen, weil Rosen hineingeschnitzt sind, oder einen Porzellanteller als schön ansehen, weil ein Mädchen, womöglich mit sentimentalem Augenaufschlag und Saitenspiel darauf gemalt ist, so setzt man eben dadurch die Möglichkeit einer Begriffsverwirrung, einer Täuschung von uns voraus, die dem klaren männlichen Denken eigentlich fremd sein sollte. Nur wenn das Auge von den Schleiern romantischer und sentimentaler Gefühle eingehüllt ist, ist es erklärlich, dass man einen Schrank z. B. für schön findet, weil man — nicht auf Grund, sondern — gelegentlich seines Anblickes eine verworrene Empfindung von etwas Schönem hat, die in Wirklichkeit hervorgerufen wurde durch die Darstellung eines Naturschönen, von Rosen etwa, die in die Bretter des an sich gleichgültigen Möbels eingeschnitten sind. Als ein Fortschritt ist es hier zu bezeichnen, wenn das angewandte Naturschöne nicht in naturalistischer Weise auftritt und sich in den Vordergrund des Interesses drängt, sondern in durchgeistigter, stilisierter Form mit seinen Rhythmen die konstruktive Schönheit des vom Kunsthandwerker geschaffenen Gegenstandes wie in leisen Akkorden begleitet.

Künstler von reinem und starkem, männlichem Empfinden, wir nennen hier nur Peter Behrens und Henry van de Velde verzichten auch auf dieses Mittel, den Eindruck des Schönen in uns zu erregen. Sie erkennen die Schönheit alles Natürlichen in der Kongruenz zwischen seiner Erscheinung und seinem Wesen, es gibt deshalb für sie nichts Hässliches in der Natur, und wenn sie einen Gegenstand, ein Muster zu entwerfen haben, so entsteht dieses vor uns mit junger, natürlicher Kraft in all seinen Gliedern, in allen Linien ein Wollen und Können wie in den Gebilden der Natur. Wie eine helle Flamme durchleuchtet die Schönheit ihre Seele, in welcher die höchste Erkenntnis die tiefste Empfindung auslöst. Die-

selbe freudige Ergriffenheit beseelt sie, wenn sie die Kunst und die Schönheit einer „abscheulichen“ Spinne geniessen, die auch Göthe durchzuckte, als er beim Anblick einer Meerkrabbe bewundernd ausrief: „Wie seiend! wie lebend!“

Wir schliessen hieraus, dass es nicht das Ornament ist, welches in der Architektur und im Kunstgewerbe die Schönheit bedingt. Der Schmuck und sein Träger haben jeder für sich ihre eigene Schönheit. Unter diesen beiden ästhetischen Momenten ist die Konstruktion das fundamentale und darf niemals von dem anderen unterdrückt werden. Hieraus ergibt sich mit Leichtigkeit die Beantwortung der Frage: Wann und wo ist das Ornament am Platze? Das Ornament hat die Aufgabe, die Schönheit des Materials und den Organismus der Konstruktion zu grösserer Anschaulichkeit zu bringen. Es erscheint also überall da angebracht, wo die konstruktive Form die Schönheit des Materials nicht erschöpfte, wie bei der korinthischen Säule, ferner da, wo infolge der Beschränkung menschlichen Könnens Flächen und Formen entstehen, die nicht durch eine struktive Funktion belebt sind, z. B. die Giebel und Metopen griechischer Tempel, ausserdem, um die Konzentrationspunkte der konstruktiven Idee zu betonen und die darin wirkenden Kräfte anschaulicher darzustellen, wie das besonders herrlich in den antiken Kapitalen zum Ausdruck gebracht wird. Unzulässig ist deshalb das Ornament dann, wenn es aus dem Rahmen der konstruktiven Idee fällt, wenn es nur dazu dient, den Mangel an einer solchen zu verbergen; ferner für den Fall, dass sein ästhetischer Wert hinter der natürlichen Schönheit des Materials, z. B. einer Holzmaserung zurückbleibt und diese vernichtet.

Noch von einem anderen Gesichtspunkte aus soll das Verhältnis zwischen Ornament (besonders dem figürlichen) und der struktiven Form beleuchtet werden. Wir nehmen in den nächsten Zeilen in erster Linie Rücksicht auf den figürlichen Schmuck, der meistens in einer dekorativen Verwendung des menschlichen Aktes besteht, weil gerade der letztere unter den Ziermotiven der modernen Kunsthand-

werker eine so grosse Rolle spielt. Die Gründe für diese Erscheinung sind wohl zunächst in den beiden folgenden Umständen zu suchen.

1. Das Entsetzen und die moralische Entrüstung der Philister über die vielen Akte, die das frisch und energisch aufgenommene Naturstudium in die Ausstellungen und Zeitschriften brachte, konnten die sinnenfreudigen Künstler nur bestimmen, mit um so grösserer Liebe sich der Schönheit der menschlichen Gestalt in die Arme zu werfen. Das mit elementarer Heftigkeit im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts erwachte Naturgefühl empörte sich gegen das Zeichnen nach der Antike, die meist durch elende Gipsabgüsse repräsentiert wurde, und suchte statt dessen die Geheimnisse menschlicher Formenschöne am Akt zu ergründen. Da infolgedessen neben dem Kopf der Akt fast das ausschliessliche Arbeitsobjekt wurde, nahm man bald den Inhalt dieses Spezialstudiums für den alleinigen Inhalt der Kunst, deren höchste Aufgabe und sichersten Prüfstein er ja sicherlich auch darstellt. Der Wahlspruch: Kunst in allem verleitete darum auch viele, die Kunst in dieser konkreten Form an den Gebrauchsgegenständen des täglichen Lebens anzubringen.

2. Die Vermengung von zwei verschiedenen Kunstbetätigungen hat ferner ihren Grund in den Ideen über die Gleichberechtigung der reinen und angewandten Künste, welche von England auf den Kontinent übergingen, hier die veralteten ästhetischen Begriffe umstiessen, ohne jedoch wieder Klarheit und Ordnung in das entstandene Chaos zu bringen.

Wir geben zu, dass in der Architektur im engeren Sinne der künstlerische Gedanke mit der technischen Behandlung des Materials zu einer unauflöslichen Einheit zusammenschmilzt, wir geben ferner zu, dass in der Architektur im Ruskinschen Sinne alle Künste, die Malerei so gut wie der Möbelbau sich dem architektonischen Prinzip als leitender Idee unterzuordnen haben; dabei dürfen wir jedoch nicht vergessen, dass diese Abhängigkeit im Grunde genommen nur äusserer, lokaler Natur ist, ähnlich wie die Perle von dem Platze abhängig

ist, den die Form der Krone ihr zuweist. Ist darum der Wert der Perle geringer als der des Goldes oder ihm gleich?

Dass man die reine Kunst, den Kultus des rein Menschlichen und Göttlichen, die Kunst des Gedankens mit den Bestrebungen, welche darauf hinzielen, den rein materiellen Bedürfnissen des Lebens künstlerischen Ausdruck zu verleihen, auf eine Stufe stellt, ist in einem Zeitalter der Technik, in dem man vielfach die Seele als die Summe der chemisch-physiologischen Prozesse des Gehirns und Rückenmarks ansieht, nicht sehr verwunderlich. Man rangiert demgemäss die Kunstwerke nach alleiniger Massgabe ihrer technischen Vollendung, und diese demokratisierende Tendenz verwischt allmählich die Grenze zwischen den adligen Kindern, welche der menschliche Geist mit der reinen Freude am Schönen gezeugt hatte und jenen, welche die Idee des Nützlichen und Notwendigen ihm geboren. Die erste Frage, mit der man an ein Kunstwerk herantritt, ist die, ob es „gekonnt“ ist, und wenn jemand behauptet, es käme bei der Wertschätzung einer künstlerischen Leistung nicht nur darauf an, wie etwas dargestellt wurde, sondern auch auf den Inhalt des Dargestellten, auf seine geistige Form, nicht nur auf seine technische, so kann er sich getrost auf ein mitleidiges Achselzucken gefasst machen, und er wird unter den Künstlern fortan als ein trauriger Überrest der „alten Schule“ gelten. Aber selbst auf die Gefahr hin, als rückständig zu erscheinen, wollen wir hier bemerken, dass wir z. B. eine Beethovensche Symphonie, die uns an Leib und Seele erschauern lässt, und ein Gloria von Palestrina, das uns den Jubelruf in die Kehle und das Wasser in die Augen treibt, höher stellen als irgend eine Ballettmusik, und wäre sie von Rich. Strauss instrumentiert. Und wir wollen feststellen, dass uns ein Werk der reinen Kunst, und stände sie dem Handwerklichen noch so nahe wie etwa eine Madonna von Pleydenwurff, zu höheren, reineren Gedanken anregt, eine tiefinnere, stillere Andacht in uns auslöst und dem Allerheiligsten der Kunst uns näher bringt, als der raffinierteste Innenraum van de Veldes.

Die Gründe, welche uns veranlassen, auf diesem „überwundenen“ Standpunkt zu verharren, sollen nachstehend wenigstens angedeutet werden.

Das Materialobjekt der Kunst umfasst die Welt um uns und die Welt in uns, das Sinnenfällige und das Übersinnliche; ihr Formalobjekt sind die Erscheinung und der Ton, jene Qualitäten der realen Aussenwelt, welche in unser überanimalisches Erkennen durch die edleren Sinne: Auge und Ohr eingehen. Ihr Formalprinzip ist der Modus der Konformierung der sinnlichen und übersinnlichen Erfahrungen, sofern sie als objektiv einfache und geordnete Verhältnisse subjektiv als harmonisch aufgenommen, sofern sie als objektiv unvereinbare und ungeordnete subjektiv als unharmonisch abgelehnt werden.

Wir empfanden es als eine Notwendigkeit, die ästhetischen Begriffe neu zu prägen, weil das Wort „Schönheit“, das man sonst gern als das Formalprinzip der Kunst aufstellte, unter den Händen der geistigen Krämer eine derartig abgegriffene Sprachmünze geworden war, dass man ihre Schrift nur schwer erkennen konnte, dass sogar unter ihrem Münzzeichen viel falsches Geld kursieren konnte und noch jetzt im Umlauf ist. Aber wenn wir auch diesen Begriff in seiner alten Reinheit wieder aufstellen könnten, so wäre er doch zu eng, um aus ihm die Begriffe des Tragischen, Komischen und Erhabenen abzuleiten, denn diesen ist er nicht über- sondern nebengeordnet. Wirklich übergeordnet ist jenen Begriffen der Modus der Konformierung, denn aus ihm erklären sich das Schöne als einfache Konsonanz des Gegebenen und des Empfangenden, das Hässliche als Dissonanz, das Komische als oszillierendes, prickelndes Schwanken zwischen beiden, das Tragische als das durchdringende Mitklingen dissonierender Obertöne, die mit Notwendigkeit aus den harmonischen Haupttönen resultieren, das Erhabene als der machtvolle Akkord über der Dominante des Schöpfungsgedankens. Unter dem letzteren verstehen wir das einheitliche Werdeprinzip des Kosmos, aus dem sowohl die Formen der Natur, als auch die Anschauungs- und Empfindungsformen des menschlichen Geistes hervorgehen.

es ist der Grundton des Pythagoräischen Systems, der Nous des Anaxagoras, die nach Zahlenverhältnissen konstruierte Weltseele Platons, deren Existenz in der prästabilierten Harmonie des Universums bei Leibniz wiedererkannt wird. Diese Idee an und für sich wäre also nichts Neues; während jedoch die genannten Philosophen in ihr nur die Grundlage ihrer Metaphysik, ihres begrifflichen, analytischen und synthetischen Denkens erkannten, finden wir in derselben auch die Erklärung des unvermittelten, intuitiven Charakters der ästhetischen Empfindung, der passiven Resonanz der Sphärenmusik in den Saiten unserer gleichgestimmten Seele.

Diese Gedanken enthalten die Grundzüge der im modernen Kunstgewerbe latenten Ästhetik, und wir wählten hier die Ausdrucksformen der Musik als die leichtverständlichsten Symbole für unsere Theorie, weil eine eingehendere, abstrakte Darstellung derselben den Rahmen dieser Untersuchung weit überschreiten würde, und gerade die Musiktheorie uns am deutlichsten zeigt, dass die objektiv gegebenen einfachen Verhältnisse der Schwingungszahlen ($c : e : g = 4 : 5 : 6$) subjektiv als Harmonie empfunden werden. Eine weitere Gewähr für die Wahrscheinlichkeit dieser Kunstanschauung bietet das Problem des goldenen Schnittes und die Tatsache, dass gerade die grössten Geister, ein Dürer, ein Lionardo da Vinci, ein Michel Angelo, ein Göthe, ein Helmholtz, sich damit beschäftigten, die Gesetze der Kunst, der Form und der Farbe, wissenschaftlich zu formulieren. In diesem Sinne ist auch der Gedanke aufzunehmen, den van de Velde in seinen „kunstgewerblichen Laienpredigten" ausspricht: „Ich zweifle nicht daran, dass wir bald eine wissenschaftliche Theorie der Linien haben werden", eine Theorie, auf der er das Ornament gegründet wissen will. Als einen Beitrag zu dieser Frage möge man auch den oben ausgesprochenen Gedanken auffassen, welcher den Parallelismus zwischen der Entwickelung der konstruktiven Linie in der Kunst und der fortschreitenden Gestaltung der Kurve in der analytischen Geometrie betont.

Die Schönheit ist also keine Qualität, sondern eine Relation.

und zwar eine Wechselwirkung: die Empfindung des Schönen hat ihre Ursache in den wahrgenommenen Objekten, ihren Grund in dem sie erfassenden Subjekt. Nachdem wir nun den Begriff des Schönen festgelegt haben, wollen wir im Folgenden auch dieses Wort in seine Rechte treten lassen und wir schliessen:

Es gibt keine absolute, sondern nur eine relative Schönheit; ferner: alles Normale, Gesunde, nach den Gesetzen logischer Konstruktion und rationeller Materialdurchbildung Geschaffene ist schön, alles in der natürlichen Entwickelung Behinderte hässlich. Der Mensch ist das Mass aller Schönheit; der ästhetische Wert der Dinge steigt proportional ihrer Entwickelung aus der formlosen Masse, er wird bestimmt durch den Grad der Annäherung an das Ideal der logischen Ordnung und Zweckmässigkeit, er wird erniedrigt und kann vernichtet werden durch augenscheinliche Regellosigkeit und Unmotiviertheit, durch Unterdrückung der natürlichen Entwickelung.

Ein Beispiel aus der Natur und aus dem Kunstgewerbe mag diese theoretische Deduktion illustrieren. Die Schönheit eines Baumes beruht in dem wohlabgemessenen Ausdruck der Funktion, in welcher die Masse des Laubwerks zu den tragenden Ästen und Zweigen steht, in seinem Blühen und Früchtetragen, und von all diesen Betätigungen seines organischen Seins können wir keine einzige fortnehmen, ohne das Wesen des Baumes zu zerstören. Und doch ist diese Schönheit kein starrer Zwang, unter den Millionen von Bäumen gibt es nicht zwei, die einander vollständig gleich wären. Ebenso beruht die Schönheit eines Möbels in der durchdachten Verteilung der Massen und ihrer Stützen, dem Ausdruck der gebundenen Kräfte durch lebendige Linien, der natürlichen und leichten Führung seiner Türen und Fächer. So wenig wir aber die stolze Pracht einer knorrigen Eiche dadurch heben, dass wir an ihrem Stamme abwechselnd Krebse und Seesterne annageln, so wenig erhöhen wir die Schönheit eines Möbels dadurch, dass wir geschnitzte Blumen und Köpfe daran an-

bringen. Wie jedoch die düster starrende Schönheit einer Tanne nicht durch „Ver"zierungen gesteigert wird, sondern viel eher durch das leichte Blättergeriesel danebenstehender, weissborkiger Birken, hat auch das Ornament nur dann Berechtigung, wenn es dazu dient, die konstruktive und stoffliche Schönheit des kunstgewerblichen Gegenstandes stärker zu betonen und zu potenzieren, unter keinen Umständen dagegen, wenn es versucht, uns durch aufdringliche Erinnerungen an etwas Naturschönes über die Ärmlichkeit des Materials und den Mangel an konstruktiven Ideen hinwegzutäuschen. Da, wie wir oben bemerkten, der Mensch das Mass und die Fülle aller Schönheit ist, so ist der ästhetische Wert einer Form um so höher, je näher sie der menschlichen Schönheit verwandt ist. Hieraus ergeben sich für die Verwendung von Pflanzen- und Tierformen, von der menschlichen Gestalt insbesondere als Ornament folgende Leitsätze: Weil es einen Rang in der Schönheit gibt, muss auch jede Schönheit ihre Rechte haben, die vom Künstler respektiert werden sollen. Man darf nicht ohne weiteres zwei an sich schöne Formen miteinander verschmelzen, ohne die Gesetze zu kennen, nach welchen die einzelne durch den Kontrast oder die Harmonie in ihrer Wirkung gehoben wird; und wenn man durch geschnitzte Orchideenranken den schönen Aderfluss in der Holzmaserung vernichtet und gleichzeitig den Orchideen alles Zarte, Blumenhafte durch ihre Darstellung in dem massiven Holze nimmt, so handelt man ähnlich, als wollte man die reine Schönheit eines gleichseitigen Dreiecks durch Ellipsen verzieren, die man in die Ecken und Seiten einzeichnet. Gegen die Darstellung von Blumen, wie wir sie in Galléschen Gläsern vorfinden, sowie der Paradiesvögel in japanischen Seidenstickereien und Lackarbeiten ist dieser Grund nicht anzuführen; denn bei Gallé behalten die transparenten Blumen gleichsam ihren Duft, und die Leuchtkraft und der Schmelz der japanischen Arbeiten erreichen wenigstens annähernd die Pracht der Natur; sie ordnen sich der Werkform völlig unter, und anstatt die natürliche Schönheit des Materials zu unter-

drücken, bringen sie erst die darin ruhenden ästhetischen Möglichkeiten zum vollendeten Ausdruck. Eine gewisse Pietät gegen den Adel der erhabensten Schönheit, gegen den menschlichen Akt, sollte die Kunsthandwerker abhalten, denselben zu einem Zierstück zu degradieren, zu einer Funktion, welche edle Steine am Metall, ein Linienmuster in der Fläche weit besser und natürlicher erfüllen. Darin liegt der Grund dafür, dass ein weiblicher Akt auf einer Zigarettendose eine eben so grosse Geschmacklosigkeit bedeutet, wie das Bild eines Christuskopfes auf einer Tabakspfeife, und sei diese künstlerische Taktlosigkeit auch von einem Christiansen begangen. Diese Verurteilung richtet sich natürlich nur gegen die entwürdigende, genrehafte Verwendung der menschlichen Figur im Kunstgewerbe[94]). Will man der höchsten Schönheit dienen, so möge man ihr einen Altar bauen, auf dem sie in ihrer ganzen Herrlichkeit throne. Man wird uns aber zugeben müssen, dass es etwas Peinliches und Demütigendes für unser natürliches Gefühl bedeutet zu sehen, wie diese Heiligkeit zu profanen Zwecken herabgedrückt wird; wir empfinden es als eine Brutalität, die Zartheit eines ephebenhaften Körpers als Bowlen- oder Stempelgriff in Gott weiss was für derben Händen leiden zu lassen. Gegen die monumentale Verwendung der menschlichen Figur ist nichts einzuwenden, wenn sie in jener überaus glücklichen Weise geschieht, wie bei den Karyatiden an der südlichen Halle des athenischen Erechtheions. Ihre königliche Hoheit verbannt von vornherein das beschämende Gefühl, dass man diese Ehrenwache dazu gezwungen habe, die Last des Gebälks auf ihre stolzen Häupter zu nehmen, und doch ist die Funktion des Tragens überzeugend zum Ausdruck gebracht. In der Linie zeigen sie jene unendlich schöne, fast feierliche Bewegung, wie sie den südländischen Wasserträgerinnen eigen ist. Dass gerade der weibliche Körper in einer wunderbaren Fülle die „elastischen Linien" verkörpert, als welche man die Knickungslinien bei Druckbeanspruchung in der Statik der Hochbaukonstruktionen bezeichnet, sei hier nur nebensächlich erwähnt. Die Kunst des Mittel-

alters sah in der gebundenen Plastik ein Ausdrucksmittel des unterdrückten moralisch Bösen. So verwendete man zur Teufelsfratze verzerrte menschliche Figuren als Wasserspeier oder als Schemel und Konsolen von Heiligen und personifizierten Tugenden. Wenn unter diesen Verkörperungen des Bösen und des Lasters auch die reine menschliche Figur z. B. Amor unter den Füssen der Keuschheit sich vorfindet, so ist das eine Rohheit, wie wir sie in dem naiv moralischen Mittelalter öfter antreffen. Sie wirkt verletzend auf unser modernes Gefühl für Menschenadel und Menschenwürde, das jedoch von den Architektenscherzen der dienstbar gemachten bösen Geister unberührt bleibt. Wir ersehen hieraus, dass nicht alles, was auch die beste ältere Kunst hervorgebracht hat, einen absoluten Wert besitzt und für uns mustergültig sein müsse.

IV. Soziale Bedeutung des Kunstgewerbes und der Kunstindustrie.

Eine ganz neue Idee unserer Zeit ist auch das Emporblühen einer Kunstindustrie. Gegenüber den Engländern Ruskin, Morris und Crane halten wir die Kunstindustrie, d. h. jenen Zweig der Industrie, der mit alleiniger Zuhilfenahme von Maschinen sich bestrebt, unter weitgehendster Berücksichtigung der natürlichen Schönheiten des Materials nach rein konstruktiven Prinzipien Möbel, Verglasungen, Tapeten, Beleuchtungskörper u. dgl. zu schaffen, neben dem Kunsthandwerk, welches dem Arbeiter Gelegenheit gibt, seiner schöpferischen Laune und seiner Lust zum Fabulieren freien Lauf zu lassen, für vollauf berechtigt. Sind diese beiden Zweige der Kunstbetätigung auch begrifflich verschieden, so ist ihre scharfe Trennung von einander bei dem innigen Zusammenhang im Arbeitsorganismus der Gegenwart praktisch unmöglich, und der Versuch einer reinlichen Scheidung durch die 3. Kunstgewerbliche Ausstellung zu Dresden muss als fehlgeschlagen bezeichnet werden. Die Erzeugnisse der Kunstindustrie haben ihre eigene Schönheit. Sie dürfen unter keinen Umständen den Eindruck von Handarbeit hervorrufen

wollen, sondern müssen den Stil ihrer Herstellungstechnik klar erkennen lassen. Da die Maschine ohne Individualität und Seele arbeitet, zeigen ihre Produkte nichts von den Reizen einer künstlerisch-handwerklichen Bearbeitung, nichts von der Führung des Ziselierhammers oder dem Schnitt des Messers, also werden Dinge, die für Handarbeit entworfen sind, nach ihrer Übertragung in die Maschinentechnik kalt und leblos wirken. Das Charakteristische der Maschinenarbeit dagegen ist die Exaktheit. Daraus ergeben sich die ästhetischen Anforderungen, die man an die Kunstindustrie stellt, nämlich: schlichte Eleganz der struktiven Grundform, Gediegenheit im Material und exakte Technik. Die Kunstindustrie ist natürlich imstande, billiger zu arbeiten, als das Kunsthandwerk und somit eine starke Waffe, um der zweiten modernen Forderung zum Siege zu verhelfen: Kunst für alle! Kunst nicht nur für die Finanz- und Geburtsaristokratie als Zeichen des Luxus, sondern Kunst auch für den Mittelstand, Kunst für den Arbeiter! Hier werfen sich nun die Engländer, besonders William Morris und Walter Crane als eifrige Anwälte des Volkes auf, und durch die demokratisch-agitatorische Tätigkeit der Genannten erhält die Bewegung eine soziale Färbung. Walter Crane hat ein Buch geschrieben[95]), das mit der sonstigen, etwas süssen Manier dieses Meisters zu zeichnen oder zu malen, nicht die geringste Ähnlichkeit hat. Es heisst: „Die Forderungen der dekorativen Kunst.“ In dieser Schrift schwingt Walter Crane die Geissel seines Zornes über „Lohnsklaventum, Unterdrückung der Enterbten des Glücks durch gewissenlose Blutsauger“ u. s. w. und fordert sehr energisch den Zukunftsstaat. Auch der Kommunist William Morris hat in den „Kunsthoffnungen und Kunstsorgen“ seine demokratischen Ideen zur Hebung der sozialen Lage und zur Erziehung des Volkes zur Kunst niedergelegt. Im ersten Bändchen dieser Schriften, bezeichnet: Die niederen Künste, schreibt er: „Ich hoffe, dass wir in Zukunft nichts mit Krieg zu tun haben werden, weder mit Handelskrieg noch mit Krieg mit der Kugel und dem Bajonett, nichts mit dem Wissen, das die

Klarheit des Verstandes beeinträchtigt, nichts vor allem mit der Geldgier und der Sucht nach jener Auszeichnung, die Geld jetzt in so überwältigendem Masse einträgt. Ich bin fest überzeugt, dass, wie wir eben jetzt teilweise zur Freiheit gelangt, wir eines Tages zur Gleichheit gelangen werden, welche, und zwar allein, Brüderlichkeit bedeutet, und nichts mehr mit Armut und all ihrem Druck und Schmutz zu schaffen haben werden. Und wenn wir einmal nichts mehr mit all diesen Dingen zu schaffen haben werden, und das Leben aufs neue einfach geworden ist, werden wir Musse haben, an unsere Arbeit zu denken, an jene treue, tägliche Begleiterin, die niemand mehr wagen wird, einen Fluch zu nennen, denn dann werden wir sicherlich glücklich dabei sein, jeder an seinem Platz, keiner sich über den andern beklagend; von niemand wird dann mehr verlangt werden, irgend eines Menschen Diener zu sein, niemand wird mehr eines Menschen Herr sein wollen. Dann werden wir sicherlich glücklich bei unserer Arbeit sein, und dieses Empfinden wird sicherlich eine edle, volkstümliche, dekorative Kunst hervorbringen." Und das Ende? William Morris starb, ein freiwilliger Einsiedler. Das kleinliche Parteigezänk, die bitteren Enttäuschungen hatten den unbezwinglichen Optimisten auf die Felsen der Wirklichkeit zurückgeschleudert, sie hatten seine Schwingen gebrochen, mit denen er den sozialistischen Himmel stürmen wollte. Einen viel besseren Erfolg als diese Utopien, die Kunst unter das Volk zu bringen, hat die englische Regierung[96]) gehabt. Bis in die kleinste Provinzialstadt sind in England Kunstschulen verbreitet, an welchen die Schüler in den Abendstunden zu arbeiten haben. Hierbei bildet der Akt stets die Grundlage, wenn auch sonst der gewerbliche Charakter streng gewahrt bleibt.

Ausser diesen vom South-Kensington Museum abhängigen Schulen gibt es noch eine Gruppe von Kunstgewerbeschulen in diesem Lande. Diese sind auf ganz freier, künstlerischer Grundlage nach dem System des Werkstättenunterrichts eingeführt. Vorbildlich war hierin die vom Londoner Grafschafts-

rat angelegte Central School of Arts and Crafts. Auch die englischen Architekten erhalten eine mehr werkmännische Ausbildung. Sie geniessen nämlich die Lehrjahre im Atelier eines Baukünstlers, die strebsameren ausserdem noch einen Kursus an der Akademie der bildenden Kunst. Das Zeichnen ist an allen englischen Schulen Hauptlehrfach, in den Volksschulen wird der wöchentlich $1^1/_2-2$ stündige Zeichenunterricht noch ergänzt durch einen obligatorischen Handfertigkeitsunterricht. Durch eine derartig direkte Anleitung und die möglichst frühzeitig eingepflanzte Liebe zur Natur wird jedenfalls mehr erreicht, als durch sozialpolitische Tiraden oder durch das Ruskinsche Arbeitermuseum, das nach R. Muthers Bericht weniger den schönheits-, als den whiskytrunkenen Arbeitern ein Plätzchen der Ruhe sichert.

Das Kunstgewerbe hat in der Tat eine sozialpolitische Aufgabe: Ein hübsch eingerichtetes Häuschen würde den Arbeiter viel mehr an sein Heim fesseln, auch würde eine dilettantische Tätigkeit in kunstgewerblicher Richtung eine allgemeine Erhöhung des Lebensniveaus zur Folge haben und der begreiflichen Neigung, das Hässliche und Widerliche des Lebens im Alkohol zu ertränken, einen gewaltigen Riegel vorschieben. Wir können die erfreuliche Tatsache konstatieren, dass bereits manche industriellen Betriebe und Genossenschaften ihre Arbeiterkolonien, entgegen dem bis dahin gehandhabten System der Kasernen, als Ein- oder Zweifamilienhäuser gruppiert, aufführen lassen sowie Preisausschreiben für billige Wohnungseinrichtungen im Stile unserer Zeit aushängen. Denn die Kunst van de Veldes und seiner Jünger verbindet mit ihrer einfachen Form nicht immer den entsprechend einfachen, bürgerlichen Preis, und die Werke dieses überzeugten und eifrigen Sozialdemokraten sind in der Praxis nur jenen erreichbar, deren Existenz er in der Theorie so heftig befehdet. In diesem Sinne glaubte auch die Leitung der 3. Deutschen Kunstgewerbeausstellung in Dresden zu handeln, als sie den dankenswerten Versuch unternahm, an einer Reihe von Häusern die praktische Durchführbarkeit dieses Problems zu beweisen.

In den hier ausgestellten Erzeugnissen der Kunstindustrie war jedes Ornament vermieden. Sollte aber die Sehnsucht darnach wieder rege werden, so bieten diese Möbel die beste Garantie dafür, dass nicht, wie unter der Herrschaft des schrecklichen „Jugendstils" die Gegenstände noch einmal aus Zier- und Naturformen zusammengesetzt werden, sondern der Schmuck erst an der fertigen Konstruktion angebracht wird und somit, wie zur Zeit der edelsten Gotik, die Schmuckform aus der Werkform geboren wird.

Dieses ist der Weg, auf dem die Kunst Gemeingut aller werde; sie soll nicht mehr ein Privilegium der finanziell und geistig Reichen sein; denn wir alle tragen die brennende Sehnsucht nach der Schönheit in unserem Herzen. Es ist dieselbe Sehnsucht, die mit unwiderstehlicher Macht unsere Dichter und Denker in das Land der Sonne und des Lebens, nach Italien zog, dieselbe Sehnsucht, deren Flammen auch die Schrecken alpiner Eisnächte nicht zu ersticken vermochten, durch welche die Hohenstaufen auf ihren Zügen nach dem Süden irrten. Ihre Geschichte jedoch sollte uns ein warnendes Zeichen sein: denn, was sie im Lande ihrer Träume suchten, war das Leben, was sie dort fanden, war der Tod. Und auch künstlerisch genommen, nicht in Italien, nicht in Griechenland liegt das Paradies, dessen wir in stillen Stunden sehnend gedenken; es liegt in uns selbst. Vor seinen Toren jedoch steht die Wahrheit als wachender Cherub, der unerbittlich alle jene zurückweist, die sich ihm in knechtischer Furcht, unter der Maske einer vermoderten Kunst nahen. Wenn wir dagegen von ihm Einlass begehren mit offenem Visier, gross und rein wie er, in stolzer Kraft, gleich ihm das flammende Schwert zornigen Unwillens gegen alles Falsche und Unnatürliche in der Hand, wird er uns nicht länger wehren, den reinen Fuss auf reines Land zu setzen.

Anmerkungen.

Abkürzungen: I.D. = Fachblatt für Innendekoration: Herausgeber Alexander Koch-Darmstadt.
D.K. = Dekorative Kunst: Herausgeber Bruckmann-München.
D.K.D. = Deutsche Kunst und Dekoration: Herausgeber Alexander Koch-Darmstadt.

1) I.D. Juniheft 1895 und Maiheft 1896. 2) Die Werke von Ruskin siehe: Literaturnachweis Nr. 16.

3) Vgl Hermann Muthesius, Regierungsbaumeister, zugeteilt der deutschen Botschaft zu London: Der kunstgewerbliche Dilettantismus in England, insbesondere das Wirken des Londoner Vereins für häusliche Kunstindustrie. Mit 36 Abb. Berlin, Verlag von Wilhelm Ernst & Sohn.

4) Vgl. William Morris, His art, his witrings and his public life. A record by Aymer Vallance, London, G. Bell and Sons, ferner D.K.D. XI. Bd.

5) Vgl. D.K. I. 10. 68. 70. 71; I.D. 1901 Februarheft, 1903 S. 29—31; D.K.D. XI. Bd. S. 217 ff.

6) Vgl. Meister der Innenkunst, I. Baillie Scott-London. 12 farb. Blätter. Text von H. Muthesius, Reg.-Baumeister, London Darmstadt. Verlag Alex. Koch, 1901; I.D. 1902 Juliheft, 1903 Juliheft; zu Ashbee u. Scott vgl. I.D. X. Jahrg., 1899, S. 1 ff.

7) D K. I. 8. 70. 8) D.K. I. 4. 9) I.D. 1898, IX. Jahrg. S. 177; D.K.D. XI. Bd. S. 216.

10) Meister der Innenkunst. II. Charles Rennie Mackintosh-Glasgow. 14 Tafeln. Text von H. Muthesius-London. Verl. v. Alex. Koch, Darmstadt 1902; I.D. 1901 Februarheft; D.K.D. XV. Bd. S. 337 ff. X. Bd. S. 575 ff.

11) D.K.D XI. Bd. S. 225 ff. 12) Vgl. Anm. 3.

13) D.K. I. 10. 90; D.K.D. VII. Bd. S. 41. 45. 87. 89. 90 ff., XI. Bd. S. 183 ff.; ferner Aufsatz von Lessing in den Westermannschen Monatsheften, Oktober 1894. 14) D.K. I. 51. 121. 15) D.K. I. 99.

16) Vgl. D.K. I. 29; D.K.D. IV. Bd. Jahrg. 1899 S. 552; I.D. 1902 Augustheft; D.K.D. X. Jahrg. S. 527; I.D. 1901 Novemberheft.

17) D.K. I. 53. 18) D.K. I. 40; I.D. Jahrg. 1902 Februarheft.

19) D.K. I. 61. 103. 104. 105—111. 113—115.

20) Geb. den 3. April 1863 zu Antwerpen; D.K. I. S. 42; D.K. II. Jahrg. Oktober 1898 Nr. 1; I.D. 1900 Heft 1, 1901 Februarheft S. 43, Septemberheft S. 164, 1902 der ganze Jahrgang, 1903 Oktoberheft; D.K.D. VII. Bd. S. 99ff., VIII. Bd. S. 340ff., X. Bd. S. 363ff., XV. Bd. S. 169ff., XVIII. Bd. S. 673. 680ff. 21) I.D. 1899 S. 23.

22) Außer van de Velde wirken in Belgien: Armand Waesberghe-Brüssel; I.D. 1900 S. 78 und Léon Bochoms, I.D. 1900 S. 79. 128. 129; vgl. ferner D.K.D. XI. Bd. S. 147 (Turiner Ausstellung). 23) D.K.D. VII. Bd. S. 177ff.

24) I.D. 1897 S. 181ff., 1898 S. 86; D.K.D. III. Bd. Jahrg. 1899 S. 142, XV. Bd. S. 136ff.

25) Art et Decoration: Juillet-Decembre 1900 Tome VIII pag. 37ff.; ferner D.K. II. Jahrg. Nr. 4, Januar 1899 S. 147. 169. 170. 171.

26) I.D. 1900 Augustheft, 1901 Märzheft.

27) I.D. 1900 Augustheft; D.K.D. 1900 Septemberheft.

28) I.D. 1902 Januarheft, D.K.D. XII. Bd. S. 313ff.

29) I.D. 1902 Septemberheft S. 239.

30) I.D. 1902 Septemberheft S 234ff.; D.K.D. XV. Bd. S. 123ff., XVIII. Bd S. 417ff., XVII. Bd. S. 149ff.; I.D. 1900 Juni- und Juliheft, 1901 Februarheft, 1902 S. 29. 31) I.D. 1901 Februarheft.

32) I.D. 1902 Septemberheft S. 237 und 243; Haus eines Kunstfreundes von Leopold Bauer, Verlag Alex. Koch-Darmstadt.

33) I.D. 1903 Märzheft; D.K.D. II. Bd. S. 97ff., XI. Bd. S. 97ff., XIV. Bd. S. 646ff.

34) D.K.D. II. Bd. Jahrg. 1898 S. 377ff., VI. Bd. 1900 S. 526.

35) D.K.D. II. Bd. Jahrg. 1898 S. 221ff, IX. Bd. S. 129ff., X. Bd. S. 387ff., XV. Bd. S. 180, XVIII. Bd. S. 525.

36) D.K.D. II. Bd. Jahrg. 1898 S. 212, VII. Bd. S. 194ff.

37) D.K. I. Jahrg. S 145. 38) D.K.D. VII. Bd. S. 30ff. 39) D.K. I. Bd. S. 32ff. 40) D.K. I. Bd, S. 50 und 51. 41) D.K. I. Bd. S. 42.

42) D.K. I. Bd. S. 44: Stickerei; S. 57 und 59: Beschläge; D.K.D. XV. Bd. S. 166: Grabmal; Obrist, geb. 1863 zu Kilchberg am Züricher See. Seine erste Publikation s. „Pan“ I. 5, 1896; s. D.K.D. I. Bd. S. 43.

43) D.K. I. Bd. S. 75; D K.D. 9. Jahrg. S. 275; ferner D.K.D. XI. Bd. S. 275ff.

44) I.D. 18. Jahrg. Februarheft; D K.D. XI. Bd. S. 52, XIV. Bd. S. 649ff.; I.D. 1901 Dezemberheft.

45) Geb. 1869 zu Fürstenfeld-Bruck; D.K D. I. Bd. S. 127. 153.

46) B. hatte schon seit 1884 Versuche im Kunstgewerbe angestellt; geb. 31. Dez. 1852 zu St. Gallen (Schweiz); D K.D. I. Bd. S. 44. III. Bd. S. 1; D.K. I. S. 71; D.K.D. II. Jahrg. Heft 2; I.D. 1901 Juniheft

47) I.D. 1901 Dezemberheft; D.K.D. IV. Bd. 1899 S. 493, VI. Bd. 1900 S. 509, XI. Bd. S. 48ff.

48) Geb. 15. Dez. 1868 zu Frankenstein, Reg.-Bez Breslau. Sein Leben s. D.K.D. I. 93—123.

49) I.D. 1901 Dezemberheft; D.K.D. XV. Bd. S. 73, XVII. Bd. S. 246 ff.

50) I.D. 1901 Februarheft.

51) Geb. 1865 zu Saalfeld in Th.; D.K.D. III. Bd. S. 139; I.D. Jahrg. 1899.

52) Geb. 1858 zu Halle a. d. Saale; D.K.D. I. 53.

53) Geb. 1846 zu Nürnberg; D.K.D. I. Bd. S. 76. 54) Siehe 53).

55) D.K. I. Bd. S. 90. 91; D.K.D. I. Bd. S. 16. 17.

56) D.K.D. II. Bd. Jahrg. 1898 S. 4. 205.

57) Geb. 1864 zu Lörrach, Baden; D.K.D. III. Bd. Jahrg 1899 S. 87. 100 ff.

58) Neue Flachornamente von H. Christiansen. Verlag von Gebr. Harz. Altona a. E. 1897.

59) Otto Eckmann: Neue Formen, dekorative Entwürfe für die Praxis Max Spielmeyer-Berlin seit 1897.

60) Meurers Pflanzenbilder. Ornamental verwendbare Naturstudien für Architekten, Kunsthandwerker, Musterzeichner. Verlag Gerhard Kühtmann-Dresden.

61) La plante et ses applications ornamentales. Sous la direction de Eugène Grasset. Librairie des Beaux Arts. E. Levy, Editeur.

62) Walter Leistikow-Tapeten, Herausgegeben von Adolf Burchardt Söhne-Berlin W.

63) Geb. 1851 in Kiel. Vgl. D.K.D. I. Bd. S. 18. 19; III. Bd. Jahrg. 1899 S. 121.

64) „Blumenkultus — wilde Blumen", „Vom Arbeitsfeld des Dilettantismus," „Erziehung des Farbensinnes." Berlin 1901. Verl. v. Bruno und Paul Cassierer. „Übungen in der Betrachtung von Kunstwerken," „Die Wiedererweckung der Medaille."

65) I.D. 1900. Heft 2.

66) Geb. 1873 zu Danzig. D.K.D. I. Bd. S. 76. XV. Bd. S. 313 ff.

67) D.K.D. X. Jahrg. S. 610 ff. 68) D.K.D. VII. Bd. S. 206 ff.

69) D.K.D. XVI. Bd. S. 699 ff. 70) Vgl. I.D. 1902. Juniheft.

71) I.D. Jahrg. 1899. S. 58 ff.; D.K.D. II. Bd. S. 322 ff.

72) I.D. 1901. Maiheft Hôtel Jvette Guilbert., Hans S. Schmid's Entwürfe für modernes Kunsthandwerk. Verlag von Hermann Lukaschik. G. Franz'sche Hof-Buch- und Kunsthandlung. München 1898.

73) I.D. 1900. Juniheft. D.K.D. VII. Bd. S. 1 ff.

74) D.K.D. Jahrg. 1898 Heft 6. S. 1.

75) Von Geburt Schlesier, kommt jung nach Wien. Otto Wagnerschüler; I.D. 1900. Septemberheft; D.K.D. III. Bd. Jahrg. 1899. S. 197 ff.

76) Geb. 14. April 1868 in Hamburg, 1899 von München nach Darmstadt berufen; I.D. 1902. Beilage zum Septemberheft; D.K.D. VI. Bd. 1900 S. 356 ff., IX. Bd. S. 133 ff., XI. Bd. S. 1 ff. Ein Dokument deutscher Kunst. Verl. Alex. Koch-Darmstadt 1902. Vgl. ferner D.K. V. 1.

77) Geb. 1867 in Flensburg. D.K.D. II. Bd. S. 289. 323; III. Bd. S. 134, Beilage zu Heft 6; VI. Bd. S. 373 ff.; IX. Bd. S. 49 ff.

78) Geb. 19. März 1878. I.D. 1900 Heft 3; 1901 Heft 3 u. 4 S. 176 ff. 1902, Märzheft S. 88 ff. D.K.D. Bd. VIII. S. 545 ff. gestorben 1902.

79) Geb. 3. Sept. 1878 zu Straßburg. Vgl. D.K.D. IV. Bd. S. 341 ff., VIII. Bd. S. 329 ff. 497 ff., XII. Bd. S. 517.

80) Geb. am 29. Juni 1871 zu Perleberg. Vgl. D.K.D. IX. Bd. S. 93 ff.

81) Geb. am 2. April 1872 zu Darmstadt. D.K.D. IX. Bd. S. 1.

82) D.K.D. XVIII. Bd. S. 747.

83) „Neue Formen, dekorative Entwürfe für die Praxis" 1898. Verl. Max Spielmeyer-Berlin. Vgl. D.K.D. I. Bd. S. 49, VI. Bd. S. 305. Ferner: Tapeten moderner Art von Prof. O. Eckmann bei H. Engelhard-Mannheim.

84) D.K.D. I. Bd. S. 51.

85) I.D. 1903. Augustheft. S. 205 ff.

86) Prof. Dr. Ernst Häckel: Kunstformen der Natur 1899—1904. Leipzig u. Wien. Bibliographisches Institut.

87) Vgl. I.D. 1901 Oktoberheft Dr. Hans Schmidkunz: Optische Gesetze und Raumgestaltungskunst.

88) L. Gonse: l'art japonais A. Quantin, Paris 1883. S. Bing: Der japanische Formenschatz. 3 Bde. E. A. Seemann, Leipzig 1888—1891. Ernst Schur: Von dem Sinn und der Schönheit der japanischen Kunst, Leipzig, Hermann Seemann Nachfolger 1901.

89) „Die englische Baukunst der Gegenwart. Beispiele neuerer Profanbauten mit Grundrissen, Textabbildungen und erläuterndem Text von Hermann Muthesius, Kgl. Reg.-Baumeister, zugeteilt der Kaiserl. Botschaft in London. Cosmos. Verlag für Kunst und Wissenschaft, Leipzig u. Berlin 1900.

90) Vgl. hierzu auf dem Kontinent Leopold Bauer-Wien. D.K.D. XII. Bd. S. 493 ff.; Curjel u. Moser, Billing-Karlsruhe. D.K.D. XV. Bd. S. 66 ff. und Ludwig Jahn-Heidelberg. D.K.D. XV. Bd. S. 118.

91) Van de Velde: Die Renaissance im modernen Kunstgewerbe. Berlin, Bruno und Paul Cassierer 1901.

92) Van de Velde: Kunstgewerbliche Laienpredigten. Leipzig. Hermann Seemann Nachfolger. 1902.

93) Vgl. D.K.D. III. Bd. S. 267 ff., IV. Bd. S. 310 ff.

94) Beispiele hierfür s. D.K.D. II. Bd. S. 266, VI. Bd. S. 379, VII. Bd. S. 136, 142, 152, 265, VIII. Bd. S. 326, XII. Bd. S. 553.

95) Walter Crane: Die Forderungen der dekorativen Kunst. Autorisierte Übersetzung von O. Wittich. Berlin 1896. G. Siemens.

96) 1853 schuf die Regierung das Departement of Science and Art zur Unterstützung des technischen und kunstgewerbl. Unterrichts. 1857 bezog es seinen Stammsitz in South-Kensington. Über die gegnerische Stellung H. Herkomers zu diesem siehe I.D. 1896 S. 45.

Literatur.

1. Illustrierte kunstgewerbliche Zeitschrift für Innen-Dekoration zur Ausschmückung und Einrichtung der Wohnräume. Unter Mitwirkung von Prof. Hermann Götz herausgegeben von Alexander Koch-Darmstadt-Leipzig-Wien. 1892 ff. (Götz gestorben 29. Juli 1901.)
2. Deutsche Kunst und Dekoration. Herausgeber und Verleger: Alexander Koch-Darmstadt. 1897 ff.
3. Dekorative Kunst. Verlagsanstalt F. Bruckmann A. G. München. 1898 ff.
4. The Studio, an illustrated Magazine of fine and applied art. London. Offices of the Studio. 1893 ff.
5. Meister der Innenkunst. Herausgegeben von Alexander Koch-Darmstadt. 1902.
   I. Baillie Scott-London. 10 aquarellierte Tafeln. Text von H. Muthesius-London.
   II. Charles Rennie Mackintosh-Glasgow. 14. Tafeln. Text von H. Muthesius-London.
   III. Haus eines Kunstfreundes von Leopold Bauer-Wien. 12 Tafeln. Text von Felix Commichau-Darmstadt.
6. Meurers Pflanzenbilder. Ornamental verwendbare Naturstudien für Architekten, Kunsthandwerker, Musterzeichner. Verlag: Gerhard Kühtmann-Dresden.
7. Hans Sebastian Schmid's Entwürfe für modernes Kunsthandwerk. Herausgegeben von H. S. Schmid u. Hub. Köhler. Verlag von H. Lukaschik. G. Franz'sche Hof-Buch- und Kunsthandlung München. 1898.
8. Gradl u. Schlotke: Kleinkunst. Verl. Alex. Koch-Darmstadt. 1897.
9. H. Christiansen: Neue Flachornamente. Verleger: Gebrüder Harz-Altona a. E.
10. Otto Eckmann: Neue Formen, dekorative Entwürfe für die Praxis. Verlag von Max Spielmeyer-Berlin. 1897.
11. La plante et ses applications ornamentales. Sous la direction de M. Eugène Grasset, Paris. Librairie des Beaux-Arts. E. Levy. Ed. 1897.
12. W. v. Seidlitz. Geschichte des japanischen Farbenholzschnittes. Verlag von Gerhard Kühtmann-Dresden. 1897.

13. Ernst Schur: Von dem Sinn und der Schönheit der japanischen Kunst. Leipzig. Hermann Seemann Nachfolger 1901.
14. L. Gonse: l'art japonais. Paris. A. Quantin. 1883.
15. S. Bing: Der japanische Formenschatz. Leipzig. E. A. Seemann. 3 Bde. 1888—1891.
16. John Ruskin:
    1. Sesam und Lilien. Aus dem Englischen von Hedwig Jahn. Verlegt bei Eugen Diederichs. Leipzig 1900.
    2. Der Kranz von Olivenzweigen. Vier Vorträge über Industrie u. Krieg. Aus dem Englischen von Anna Henschke. Verlegt bei Eugen Diederichs. Leipzig 1901.
    3. Vorträge über Kunst. Aus dem Englischen von Wilhelm Schölermann. Verlegt bei Eugen Diederichs. Leipzig 1901.
    4. Diesem Letzten. Vier Abhandlungen über die ersten Grundsätze der Volkswirtschaft. Aus dem Englischen von Anna Przychowski. Verlegt bei Eugen Diederichs. Leipzig 1902.
    5. Praeterita. Aus dem Englischen von Anna Henschke. Verlegt bei Eugen Diederichs. Leipzig. Band I. 1903. Bd. II. 1904.
    6. Steine von Venedig. Aus dem Englischen von Hedwig Jahn. Verlegt bei Eugen Diederichs-Leipzig. Bd. I. 1903. Bd. II. 1904. Bd. III. 1906.
    7. Moderne Maler. Bd. I. II. Im Auszug übersetzt und zusammengefaßt von Charlotte Broicher. Diederichs Verlag. Leipzig 1902. Bd. III. Aus dem Englischen von Hedwig Broda. 1906. Bd. IV. Aus dem Englischen von W. Schoelermann. 1903. Bd. V. Aus dem Englischen von W. Schoelermann. 1904.
17. William Morris:
    1. Kunstgewerbliches Sendschreiben. Hermann Seemann Nachfolger. Leipzig 1901.
    2. Die Kunst und die Schönheit der Erde. Seemann Nachf. Leipzig 1901.
    3. Kunsthoffnungen und Kunstsorgen. Herm. Seemann Nachf. Leipzig. I. Die niederen Künste. 1901. II. Die Kunst des Volkes. 1901. III. Die Schönheit des Lebens. 1902. IV. Wie wir aus dem Bestehenden das Beste machen können. 1902. V. Die Aussichten der Architektur in der Civilisation. 1902.
18. William Morris, His art, his writings and his public life. A record by Aymer Vallance, London. G. Bell and Sons.
19. Kunst und Handwerk, Arts and Crafts Essays. Verlegt bei Hermann Seemann Nachfolger Leipzig. I. Die dekorativen Künste. 1901. II. Die Buchkunst. 1901. III. Keramik, Metallarbeiten, Gläser. 1902. IV. Wohnungsausstattung. 1902. V. Gewebe und Stickereien. 1902.
20. Walter Crane: Von der dekorativen Illustration des Buches in alter und

neuer Zeit. Vorträge u. Aufsätze. Aus dem Englischen von L. u. K. Burger. Autorisierte Ausgabe. Verl. Hermann Seemann Nachfolger. Leipzig 1901.
Walter Crane: Linie und Form. Verl. Hermann Seemann Nachfolger. Leipzig 1901.
Walter Crane: Die Forderungen der dekorativen Kunst. Autorisierte Übersetzung von O. Wittich. Berlin 1896. Verl. G. Siemens.
21. Henry van de Velde: Die Renaissance im modernen Kunstgewerbe. Verl. von Bruno u. Paul Cassirer. Berlin 1901.
H. van de Velde: Kunstgewerbliche Laienpredigten. H. Seemann Nachf. Leipzig 1902.
22. Otto Wagner: Moderne Architektur. Wien 1896. Verlag von Anton Schroll u. Co.
23. Richard Muther: Studien und Kritiken. Wiener Verlag Bd. I. 1900. Bd. II. 1901.
24. Die Krisis im Kunstgewerbe. Studien über die Wege und Ziele der modernen Richtung. Herausgegeben von Richard Graul. Leipzig. Verlag von S Hirzel 1901.
25. W. Fred. Modernes Kunstgewerbe. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. 1901.
26. Benno Ruettenauer. Kunst und Handwerk. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. 1902.
27. Paul Schultze-Naumburg: Häusliche Kunstpflege. Verlegt bei Eugen Diederichs. Leipzig 1900.
28. Fritz Schuhmacher. Das Bauschaffen der Jetztzeit und historische Überlieferung. Verlegt bei Eugen Diederichs. Leipzig 1901.
29. Ein Dokument deutscher Kunst. Verlag Alex. Koch. Darmstadt 1902.
30. Robert de la Sizeranne. Die zeitgenössische englische Malerei. Aus dem Französischen übersetzt von Else Fürst. München. Verlagsanstalt F. Bruckmann, A.-G. 1899.
31. Gottfried Semper. Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik. I. Bd. Frankfurt a. M. Verlag für Kunst und Wissenschaft. 1860. II. Bd. München. Friedrich Bruckmanns Verlag. 1863.
32. Jakob von Falke: Ästhetik des Kunstgewerbes. Stuttgart. Verlag von W. Speemann. 1883.
33. Konrad Lange. Das Wesen der Kunst. II. Bd. Berlin. G. Grotesche Verlag. 1901.
34. Konrad Lange: Die künstlerische Erziehung der deutschen Jugend. Darmstadt. Verlag von Arnold Bergstraeßer. 1893.
35. Neue Wege zur künstlerischen Erziehung der Jugend von J. Liberty Tadd-Philadelphia. Verl. R. Voigtländer. Leipzig 1900.

Curriculum vitae.

Friedrich Wilhelm Wenke, geboren den 17. September 1878 zu Herne, katholischer Konfession, Sohn des Bäckermeisters Johann Wenke zu Herne i. Westf. und seiner Ehefrau Marie geb. Mushoff, absolvierte das Gymnasium zu Recklinghausen im März 1898; studierte an der bischöflichen philosophisch-theologischen Lehranstalt zu Paderborn 2 Semester, belegte von Oktober 1899 bis März 1901 an der Akademie zu Münster theologische, mathematische, naturwissenschaftliche und philosophische Vorlesungen, war vom Mai 1901 bis Ende Winter-Semester 1901/02 an der Universität München anfangs als Studierender der Mathematik, seit Winter-Semester 1901/02 der Philosophie immatrikuliert; hörte hierauf vom Mai 1902 bis Ende Sommer-Semester 1903 zu Erlangen die kunstgeschichtlichen und archäologischen Vorlesungen der Herren Prof. Dr. Bulle und Privatdoz. Dr. Haack. Nachdem der Verfasser im Jahre 1904/05 seiner Wehrpflicht genügt und sich durch privates Studium der kunsthistorischen Sammlungen hauptsächlich in München und Nürnberg auf das Doktorexamen vorbereitet hatte, promovierte er am 26. Juli 1907 in Erlangen zum Dr. phil.